REVUE

DE

L'ART CHRÉTIEN

ORGANE DE LA SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

depuis le 1er janvier 1878

RECUEIL TRIMESTRIEL

DIRIGÉ PAR

M. LE CHANOINE J. CORBLET

Membre de la Société de Saint-Jean
Correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France
et du Ministère de l'Instruction publique.

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE

Deuxième série, tome VIII. (XXVe de la collection.)

2e Livraison. — AVRIL-JUIN 1878

ARRAS
LIBRAIRIE DU PAS-DE-CALAIS
rue d'Amiens, 41 et 43
P.-M. LAROCHE, DIRECTEUR.

PARIS
PILLET ET DUMOULIN
IMPRIMEURS
rue des Grands-Augustins, 5

MDCCCLXXVIII

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AVRIL-JUIN 1878.

I. GERMER-DURAND (le R. P.). — Le Tombeau de S. Augustin à Pavie 257
II. CORBLET (J.). — Des lieux consacrés à l'administration du Baptême (5e *art.*) 275
III. LE GENTIL (C.). — Documents inédits touchant l'abbaye de Saint-Vaast d'Arras (1585-1628). . . 317
IV. BARBIER DE MONTAULT (Mgr). — Observations archéologiques sur les églises de Rome (3e *art.*). . 334
V. CLEMENT (F.). — De la poésie latine chrétienne depuis Juvencus (IVe siècle) jusqu'à Santeul (XVIIe siècle). 353
VI. DAVIN (l'abbé V.). — La *Cappella greca* de Priscille (9e *art.*). . 377
VII. WAZIERS (Cte de) et CARTIER (E.) — Le symbolisme : lettres d'un solitaire 409
VIII. LINAS (Ch. de). — Les Origines de l'orfévrerie cloisonnée (18e *art.*) 423
IX. Bulletin de la Société de Saint-Jean. 473
X. CLEMENT (F.) et CORBLET (J.). — Bibliographie. 481
XI. CORBLET (J.). — Travaux des Sociétés savantes 485
XII. — Index bibliographique . . . 492
XIII. — Chronique 495
XIV. — Table des articles contenus dans le t. XXIV. 504
XV. — Table des dessins 505
XVI. — Table analytique des matières. 506

PLANCHES ET BOIS.

I. Tombeau de S. Augustin à Pavie (face antérieure et face postérieure du monument), planche triple 257
II. Tombeau de S. Augustin à Pavie (faces latérales) 266
III. Lampe chrétienne trouvée dans les Catacombes, d'après Boldetti. . 393
IV. Crucifix russe d'or émaillé. . . 458
V. Panagia. 458
VI. Coupe en cornaline de la collection Stroganoff. 435
VII. Encadrement des plaques de la *barme* d'Alexis Michaïlovitch . 465
VIII. Fiole du Saint-Chrême, à l'église patriarcale de Moscou. . . . 467
IX. Ecusson du trône d'Alexis Michaïlovitch. 467
X. Notre-Dame de Vladimir. . . . 470

ON S'ABONNE

AU PRIX DE 20 FRANCS PAR AN POUR LA FRANCE
23 FRANCS POUR L'ÉTRANGER.

A ARRAS
AUX BUREAUX DU PAS-DE-CALAIS
Rue d'Amiens, 41 et 43

A PARIS
CHEZ PILLET ET DUMOULIN
Rue des Grands-Augustins, 5

Les abonnements, payables d'avance, sont ANNUELS *et partent du* 1er *janvier ou du* 1er *juillet.*

Tout ce qui concerne la rédaction doit être envoyé, *franco*, à M. le chanoine Corblet, directeur de la *Revue*, rue Saint-Louis, 13, à Versailles.

Les communications concernant le service de la *Revue* doivent être toutes adressées à M. Laroche, éditeur, rue d'Amiens, 43, à Arras.

Les ouvrages dont *deux* exemplaires auront été adressés au Directeur ou au bureau de la *Revue* y seront annoncés gratuitement, indépendamment du compte-rendu qui pourra leur être consacré.

1878

DE L'IDÉAL CHRÉTIEN

Les développements du christianisme ont fourni de siècle en siècle aux artistes des sujets de composition nouveaux. Et comme, de toutes les religions, la religion catholique est celle qui s'adapte le plus réellement à la nature humaine, soit qu'elle dirige ses actes, soit qu'elle les juge et qu'elle les condamne, soit qu'elle leur donne les motifs les plus élevés et les plus désintéressés, soit enfin qu'elle offre à l'homme en perspective les récompenses éternelles ; toutes les conditions de la vie peuvent être envisagées sous un aspect assez noble pour fournir aux artistes un thème, un objet, un sujet d'observation et d'imitation. Dans ce miroir spiritualisé où le christianisme nous montre l'humanité, tout devient susceptible d'être grand, tout peut mériter notre admiration. Il y a eu là une conquête pour les beaux-arts.

J'ajoute que la multiplicité des relations des âmes avec la divinité et ces admirables entretiens avec celles qui sont retournées dans l'éternité, cette présence de tant de saints et de saintes, de martyrs, de vierges et de vieillards, d'humbles créatures et d'opulents monarques, sans parler des ancêtres de l'Ancien Testament, des prophètes et des patriarches, toute cette foule dont le nombre s'accroît toujours répand la plus magnifique et la plus libérale profusion de sujets dans le monde de l'imagination.

Ce ne sont plus des fantômes et de capricieux symboles, mais des portraits à tracer, des faits à reproduire, des caractères, des types vrais et toute une légion de personnages et de lieux divers, aussi

bien le bourreau que la victime, l'ardent apôtre que le proconsul, l'humble et obscure catacombe que le splendide palais des empereurs, la cellule que la salle de festin, l'innocente enfant que le démon tentateur, l'armure du soldat que le froc du religieux.

Qu'on s'éloigne de cette source nouvelle de vitalité, le mouvement de la civilisation s'arrête, le cerveau du poëte et de l'artiste s'atrophie et ne s'exerce plus que sur des sujets sans portée.

La stérilité est la conséquence fatale de cette déviation, et il ne serait que logique de proscrire les beaux-arts d'une atmosphère où ils ne peuvent que végéter, souffrir et s'éteindre d'une asphyxie mortelle. Sur ce monde-là, en supposant qu'il puisse exister sans mœurs chrétiennes, ce qui ne s'est pas encore vu, mais ce qui peut arriver, il ne restera plus qu'à braquer un objectif de photographe pour en garder une empreinte sans vie et sans couleur.

En créant l'homme à son image, Dieu l'a revêtu d'une forme admirable qui l'élève sous le rapport de la beauté au-dessus de toutes les autres créatures et en fait le souverain dominateur du monde sensible. Il possède à un plus haut degré que les autres êtres l'harmonie des proportions, un regard où se reflètent toutes les expressions du sentiment, la grâce et la liberté des mouvements, et une dextérité merveilleuse pour accomplir les actes multiples de la vie humaine. Sa parole est aussi variée dans ses inflexions que les nuances de ses pensées. Elle agite, frappe, émeut, persuade, irrite, accable, entraîne, fait aimer ou haïr. L'art peut ajouter à cette parole par la modulation des sons une puissance et un charme de plus.

L'homme manifeste au dehors par des œuvres d'art les rapports que son œil lui a révélés entre les lignes et entre les couleurs ; à l'aide de l'œil, sa main modèle des contours; son oreille saisit les combinaisons des sons, et sa main ou son souffle les exécute sur les instruments variés qu'il a construits.

L'architecture, synthèse de tous les arts, est une des preuves les plus éclatantes de la souveraineté de l'homme dans la création, puisque, dans cette œuvre complexe, il n'y a pas d'êtres visibles qui ne deviennent ses tributaires.

Enfin les œuvres de l'art en peinture, en sculpture, en gravure, en musique et en architecture sont des témoignages irréfragables

de l'immatérialité de l'être humain qui leur a donné l'existence, puisque ces œuvres lui survivent non-seulement dans leurs éléments matériels, mais encore et surtout dans leur essence spirituelle, et qu'elles transmettent à la postérité la pensée même de celui dont les organes sont depuis longtemps réduits en poussière.

On voit que la beauté plastique du corps humain est liée à une certaine beauté morale. C'est plus qu'un reflet ; c'est une émanation, un rayon. Chez l'homme, et même on peut encore dire chez les êtres animés, la forme implique le caractère, les mœurs, la pensée ou l'instinct. De la forme des êtres inanimés naissent aussi des idées, des impressions, mais objectivement, ce qui suffit pour établir des catégories et une échelle des genres. Quoi que puissent dire les matérialistes et les prôneurs de l'*art pour l'art*, il n'est nullement indifférent au progrès intellectuel et moral d'une société, qu'on voie s'étaler dans les expositions des melons et des chaudrons, des ustensiles et des natures mortes, je dirai même des intérieurs et des paysages, en plus grand nombre que des portraits, des tableaux d'histoire et des sujets religieux.

Mens agitat molem, a dit le poëte. Bossuet a dit plus excellemment encore : *Une âme forte est maîtresse du corps qu'elle anime.* Et, en effet, l'âme exerce une action sur la forme, l'embellit ou l'enlaidit selon que l'acte de sa volonté est bon ou mauvais.

La beauté est la règle, la loi. C'est l'état primitif. C'est à la chute qu'est dû l'obscurcissement de ses rayons ; c'est par l'effort de la volonté, des sens, de tout l'être qu'elle peut être reconquise. Comme l'a fait remarquer de Bonald, *l'état naturel de l'homme est son état le plus civilisé.*

La laideur est donc une déviation de la beauté, et non pas une entité idéale.

Dans la laideur même, l'artiste retrouve des efflorescences de la beauté première, comme au fond du cœur du criminel, la conscience jette encore quelques éclairs.

De là découle pour l'artiste une responsabilité qui doit le guider dans la composition et dans l'exécution des sujets.

On a supposé l'existence d'un art primitif dont les traditions auraient été perdues lors de la dispersion des fils de Noé. M. Eugène

Cartier [1] voit dans la tour de Babel l'œuvre de l'art de l'homme révolté contre Dieu. Il dit que « l'art perdit alors son unité comme le langage. » Je ne partage pas ici les idées de cet auteur. L'art antérieur à la tour de Babel est une hypothèse. La construction de la tour de Babel démontre que les hommes perdirent alors l'unité de croyance; mais il me semble qu'il ne saurait être question de la rupture d'une tradition d'art idéal. M. Cartier ne me paraît pas non plus être dans le vrai lorsqu'il donne la prééminence à la race de Sem sur celle de Japhet. Il connaît cependant ce verset de la Bible dont le sens m'a frappé il y a longtemps et dont l'application est l'histoire même du genre humain encore en ce moment :

« Japhet mettra son pied sur Sem, et les fils de Cham seront ses serviteurs. »

La race de Japhet ne s'est-elle pas répandue d'abord en Grèce et dans la Grande-Grèce, en Étrurie ? est-ce que les Grecs n'ont pas établi leur influence dans l'Asie mineure, dès la guerre de Troie; Alexandre le Grand n'a-t-il pas poussé ses conquêtes jusqu'aux bords de l'Indus, et, après les Grecs, les Romains n'ont-ils pas soumis les peuples de l'Asie et de l'Afrique ? De nos jours, les colonies anglaises dans l'Inde et nos possessions d'Afrique fournissent encore les démonstrations de l'entier accomplissement de la prophétie divine. Malgré ses écarts, et surtout son ingratitude présente, la société européenne reste dépositaire du trésor de civilisation, de puissance et d'autorité que Dieu lui a confié. Il n'est pas dit qu'elle ne l'aliènera pas. Dans ce cas, malheur à elle !

Je ne puis dire si le génie de Platon a inspiré celui de Phidias [2]. Ce sont là des hypothèses qui font honneur et à l'artiste et au philosophe, mais dont la preuve est incertaine. On peut, je crois, remarquer que, de tous les peuples de l'antiquité, les Grecs ont su conserver le mieux les éléments de la beauté; la raison en est toute morale et apporte une démonstration évidente de la doctrine esthétique que je viens d'établir. Après le peuple hébreu, ce sont les Grecs et principalement

[1] Cartier, *de l'Art chrétien*. D'accord avec l'auteur de cet éloquent plaidoyer sur le fond des idées, j'ai cru pouvoir, en me plaçant sur le terrain historique, critiquer quelques assertions qui m'ont paru excessives.

[2] M. Chartes Lévêque a soutenu la thèse inverse à la faculté des lettres de Paris en 1852 : *Quid Phidæ Plato debuerit ?*

les Athéniens qui se sont le moins éloignés de la loi naturelle. Dieu me garde de vouloir atténuer leurs erreurs et leurs crimes ! Je compare, et j'affirme que les idées, les mœurs et les coutumes dans les anciens empires de l'Orient, dans l'Égypte, l'Éthiopie, la Lybie et toute l'Afrique jusqu'aux colonnes d'Hercule ont offert pendant de longs siècles le contraste le plus frappant d'une barbarie, d'une violence, d'une cruauté, d'un mépris des lois de l'humanité abominables, avec les idées, les mœurs et les coutumes des peuples grecs. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que ceux-ci se soient tenus plus rapprochés du beau idéal dans les œuvres d'art et aient conservé une prépondérance relative qui ne saurait leur être refusée sans blesser les règles de la justice, de la raison et de l'éternelle vérité. Dans le culte idolâtrique, l'anthropomorphisme, qui attribuait aux dieux la forme et les passions humaines, était certainement une erreur moins grossière que l'adoration de monstres hideux et bizarres chez les Hindous, de taureaux chez les Assyriens, des Apis et des animaux sacrés chez les Égyptiens.

Que les derniers Romains aient souillé l'art grec et l'aient fait servir à tous les raffinements du matérialisme, cela est incontestable. Il ne faut pas oublier que ce peuple avait alors perdu la notion de l'idéal et que les gouverneurs de provinces avaient rapporté de l'Orient en Italie tous les genres de vices et de dépravation.

Aux types imparfaits de l'anthropomorphisme grec, le christianisme fit succéder des types d'une perfection idéale absolue, qu'aucune passion humaine, qu'aucune tache n'avaient ternis, dont la vue seule devait exalter l'âme et lui entr'ouvrir le ciel. Ces modèles de prédilection étaient le Christ Rédempteur des hommes, et la Vierge, apparition soudaine dans le monde et saluée avec reconnaissance par toutes les femmes, prototype de la pureté, de la grâce et de la bonté.

La basilique romaine fut le premier type des monuments religieux chrétiens. C'était le palais de la justice souveraine, où le peuple était admis. Le tribunal du juge entouré de ses assesseurs en occupait le fond. Une grande nef s'étendait jusqu'à la porte principale et, de chaque côté, un ou deux rangs de colonnes supportant

des arcades formaient des nefs latérales. La nef centrale était toujours la plus large et la plus élevée.

Dans l'hémicycle destiné au tribunal, étaient disposés des siéges plus ou moins nombreux pour les juges et les avocats, et, sur les côtés, d'autres places étaient réservées à des assistants.

Au-dessus des nefs latérales régnait une galerie. Les fenêtres qui éclairaient l'édifice étaient cintrées et les plafonds étaient à voussures (*testudinés*, en carapace de tortue). Un narthex à arcades supportées par des colonnes donnait entrée à la nef; il était fermé par des tapisseries.

Du temps de Pline, on comptait à Rome dix-huit basiliques.

Nous possédons la description de la basilique Ulpienne construite dans le forum de Trajan. Pausanias nous apprend que la charpente était en bois de cèdre recouvert en bronze, que les plafonds et la toiture étaient en bronze doré, que les murs étaient revêtus de plaques de marbre blanc, que le pavé était en marbre et les colonnes de granit.

On voit que le plan de la basilique convenait beaucoup plus au culte chrétien que celui des temples païens, parce qu'il était mieux approprié aux assemblées nombreuses et à la hiérarchie.

En effet, l'évêque (episcopus, d'ἐπισκοπεῖν, *surveiller*) prit place au fond de l'hémicycle sur un siége élevé (cathedra) ; là, il était entouré de ses prêtres ; de chaque côté, deux absides appelées *secretarium* ou *diaconicum*, *prothesis* ou *oblatorium*, servaient de sacristie et de lieu de préparation au saint sacrifice.

La nef centrale, les bas-côtés et une galerie supérieure appelée *triforium*, furent assignés aux diverses catégories de fidèles ; le narthex fut conservé, mais on le fit précéder d'un porche extérieur et d'un atrium ou parvis où se tenaient les catéchumènes.

On voit qu'il fallut opérer peu de changements à la basilique romaine pour l'affecter à un culte populaire par excellence, et que le nom de basilique constantinienne, admis dans l'histoire de l'art pour définir ce genre de disposition des édifices religieux, ne se rapporte qu'à l'installation officielle de l'Église chrétienne par le puissant empereur dans les édifices publics les plus propres à la recevoir, et que le culte des idoles n'avait pas profanés.

La loi qui réglait les proportions dans l'architecture des temples antiques et des édifices religieux des premiers siècles avait le défaut de faire paraître le monument moins vaste qu'il ne l'était en réalité. La hauteur en était déterminée par le module de la colonne. L'architecture gothique au contraire n'a pas tenu compte de cette règle, et il en est résulté que les monuments appartenant à ce style paraissent plus grands qu'ils ne le sont. Leur dimension, leur hauteur n'ont pas d'autre échelle, pour être appréciées, que la taille de l'homme. Les différences qui existent sous le rapport des proportions entre les édifices du Moyen-Age ne produisent une impression que relativement à la capacité et à l'élévation du vaisseau. Une personne placée au pied d'un des piliers de la cathédrale de Paris suffit à donner la mesure de tout l'édifice. Ce fait, que M. Viollet-le-Duc a démontré et développé, avec la science et la lucidité d'exposition qui lui sont familières, dans sa réponse victorieuse aux critiques faites à l'art du Moyen-Age par M. Beulé, ce fait, dis-je, est la cause de l'impression d'harmonieuse grandeur qui nous frappe en entrant dans nos cathédrales des XIIe et XIIIe siècles.

On ne peut contester que l'architecture byzantine ait produit des édifices remarquables. La croix grecque s'associe heureusement dans Sainte-Sophie de Constantinople, ainsi que dans plusieurs églises d'Italie, à la coupole et au plein-cintre. Mais la croix latine est plus favorable aux formes du culte dans l'Occident.

La France a le droit de s'enorgueillir d'avoir donné naissance au style ogival. On peut discuter encore sur les origines de l'ogive. Il est possible que l'*arc brisé* ait pu être remarqué dans l'entre-croisement des arbres dans une forêt, comme le bruit du vent dans les roseaux du Nil a pu donner l'idée de la flûte de Pan. Il est possible que sur quelque point de la terre, en Égypte, chez les Arabes ou en Espagne, on ait pu remarquer des formes géométriques donnant des arcs brisés. Mais qu'on cite donc avant Philippe-Auguste un monument entièrement construit dans le style ogival avec toutes les combinaisons variées qu'il comporte ! L'arc brisé s'est présenté naturellement à l'imagination des architectes lorsqu'ils ont vu en perspective les voûtes à plein cintre d'une église du XIIe siècle. Ce sont nos maîtres ès-œuvres français qui ont tiré de cette observa-

tion la nouvelle forme d'architecture ogivale, et à peine l'eurent-ils employée qu'ils furent appelés de toutes parts pour construire des églises en Allemagne, en Italie et jusqu'en Hongrie. Mais c'est dans ses provinces natales, dans l'Ile de France, dans la Picardie et la Champagne, que la nouvelle architecture produisit ses chefs-d'œuvre; là, elle était chez elle. Paris, Chartres, Reims, Troyes, Amiens, Laon, Bourges, Noyon, Beauvais, Soissons offrent des prototypes irrécusables. C'est de là qu'elle rayonna, sans cependant s'étendre beaucoup au-delà de l'Allemagne et de l'Angleterre. En Italie, elle s'imposa pour un temps. Des peintres mêmes, comme Giotto, l'adoptèrent. Sienne, Orvieto, Florence et même Rome lui donnèrent droit de cité, mais en y mêlant des variantes peu harmonieuses et si obstinément indigènes qu'elle y vécut en étrangère et plutôt en parasite que librement et de sa propre vie; ce qui prouve bien son origine française. Les architectes se dédommagèrent en construisant des cloîtres innombrables et tous les artistes, sculpteurs, verriers, orfévres, peintres, graveurs de pierres tombales, ciseleurs et émailleurs adoptèrent les formes ogivales jusqu'à l'époque de la Renaissance. Trois siècles consécutifs d'existence doivent suffire, il me semble, pour donner au style ogival une place glorieuse dans l'histoire des beaux-arts.

L'étude des représentations plastiques chez les divers peuples de l'antiquité peut faire comprendre combien une transformation de l'idéal était nécessaire à la création d'une statuaire chrétienne. Les œuvres de Phidias, de Lysippe et de Praxitèle l'ont emporté sur celles des artistes de l'Asie, de l'Égypte et de Rome même. L'influence de l'Orient que subit Alexandre se fit sentir en Grèce, et l'idéal de la beauté, déjà incomplet et faussé par le défaut d'équilibre entre la nature physique et la nature morale, s'obscurcit encore par le mélange et l'immixtion d'éléments corrompus et corrupteurs.

On attribuera toujours les *desiderata* de la statuaire grecque à l'infériorité de la civilisation païenne. Au peu de variété des poses, à l'uniformité des procédés de composition, s'ajoutait encore le défaut d'expression du visage. Les artistes grecs se sont peu souciés de faire reluire l'âme, d'éclairer ce siége de la volonté, des passions, du génie, du sentiment; d'illuminer leurs figures de quelques reflets de ce feu intérieur qui anime les traits et communique au dehors

quelqu'une des pensées innombrables dont l'ensemble est à proprement parler la vie humaine.

Les Grecs ne pouvaient guère imaginer que des types en harmonie avec les idées vagues que leur suggérait un anthropomorphisme auquel même ils croyaient médiocrement. A l'époque de Phidias, lorsqu'il s'agissait de construire les propylées, de décorer l'Acropole et le Parthénon, lorsque Pisistrate d'abord et après lui Périclès, s'appuyant sur une oligarchie, une des plus intelligentes qui fut jamais, prenaient au sérieux leur rôle politique et dominateur, il fallait bien être sérieux aussi en matière d'art et traiter avec respect les légendes et les traditions du culte national. Seulement ce peuple artiste, c'est-à-dire plus avide d'impressions que de croyances, se dédommagea de la pauvreté du fond par la gravité et la perfection de la forme, et se contenta des apparences et des symboles, pourvu qu'il en fût séduit et charmé et que son orgueil patriotique fût satisfait.

Des esprits éminents, M. Rio, M. E. Cartier, d'accord en cela avec la plupart des historiens de l'art grec, ont cru qu'il y avait eu une époque où cet art était inspiré par une foi sincère, et ils n'ont attribué l'abaissement de l'élément moral et religieux qu'au scepticisme des rhéteurs et des auteurs dramatiques. C'est une théorie que je ne puis accepter. L'élévation du style, la convenance et la grandeur des compositions, l'émulation très-digne d'éloges de cette phalange d'artistes qui, à un point de vue spécial, ont peuplé la Grèce de chefs-d'œuvre, sont beaucoup moins dues à leur foi religieuse et à celle de leurs contemporains qu'à la fermeté de la direction politique et à l'unité des sentiments patriotiques.

L'antique anthropomorphisme n'était plus depuis longtemps la croyance des hommes politiques et lettrés. Les poëtes eux-mêmes s'en étaient servis comme d'un cadre favorable à leurs inspirations et d'une théorie respectable parce qu'elle avait été léguée par les ancêtres. Croit-on que les hardiesses de Socrate, que les systèmes de Platon et ses tendances vers le monothéisme s'accordassent avec la cosmogonie et les histoires des dieux et des déesses, traitées par les statuaires sur les murailles des temples ? On parle des influences des philosophes d'alors sur le grand art de Phidias. Je ne sache pas que Socrate et Platon aient envoyé des adorateurs fervents aux

pieds de son Jupiter Olympien et de ses Minerves, pas plus que cinq siècles auparavant les vers de l'Odyssée n'avaient développé le sens religieux ni inspiré le respect des dieux. Aux yeux de tout lecteur raisonnable et sans parti pris, Homère a-t-il bien mérité de la religion antique et même de la religion en général dans ce poème où les divinités sont compromises dans des aventures si familières? Sans contester d'ailleurs les vertus privées de quelques Grecs, et les notions de loi naturelle qui existaient chez eux plus qu'ailleurs, à l'exception du peuple Juif, il me paraît plus simple d'attribuer le grand art grec au caractère de ce peuple, à l'action de plusieurs de ses gouvernants, à l'émulation patriotique et civique, à l'amour de la magnificence et aux avantages pécuniaires considérables auxquels donnaient lieu évidemment toutes ces splendeurs.

Les merveilles de la sculpture chez les Grecs et chez les Romains avaient perdu depuis longtemps la plus grande partie de leur prestige, lorsque le christianisme offrit aux artistes ses temples à décorer. Un épanouissement lumineux succéda aux obscurités de la pensée et des symboles. Les dogmes furent exposés en pleine lumière, à la vue de tous les peuples. Plus de réticences, de demi-révélations, d'initiations ténébreuses. L'enseignement fut donné à tous avec une libéralité qui ne s'était jamais vue, de telle sorte que le paysan en présence d'un portail d'une cathédrale pouvait connaître aussi bien les faits, les origines et les préceptes de la religion que le docteur le plus instruit.

C'est véritablement à partir de ce moment que l'esthétique et la parfaite intelligence des beaux-arts ont été inaugurées. Le talent de l'homme pouvait faire défaut, mais l'idéal était conçu et sa recherche possible.

Quand on arrête la pensée sur ce fait que pendant la période la plus caractéristique du Moyen-Age, de Philippe-Auguste à saint Louis, chacune des grandes cathédrales a offert aux artistes mille à deux mille statues à sculpter et des ornements innombrables à tailler, on se demande si jamais un semblable mouvement artistique s'est produit. En ce qui concerne la France, on n'avait jamais rien vu de pareil. L'Italie a suivi cette impulsion pendant les deux siècles suivants. Malgré ses apparences de diffusion, malgré la renommée bruyante de sa passion des beaux-arts, l'époque de la Renaissance a

L'ange Gabriel et la Vierge. Sculpture de la cathédrale d'Amiens. XIIIe siècle.

été moins féconde ; c'est ce qu'une statistique sérieusement faite des œuvres d'art démontrerait victorieusement.

Les adversaires des arts du Moyen-Age, ou plutôt de la direction des esprits au Moyen-Age, ont été fort nombreux, surtout depuis la première révolution française. Dans la classe lettrée, la résistance à l'admiration des plus belles œuvres a été opiniâtre, intolérante et parfois cruelle à l'égard de ceux qui comme nous ne se sont pas contentés des vaines théories spéculatives d'une esthétique platonique, mais qui ont résolu de faire passer dans l'ordre des faits et dans la pratique contemporaine les beautés supérieures de cette période extraordinaire. Le nombre des œuvres d'art, l'unité du style, l'ensemble et l'harmonie des détails de l'ornementation et de la décoration peuvent encore être admis par les détracteurs de l'art ogival ; mais quant à la perfection de la forme, quant aux qualités de la composition et au mérite intrinsèque de l'exécution, la cause n'est pas gagnée, et jusqu'à ce qu'un choix de moulages des plus beaux types de la statuaire du vrai Moyen-Age ait remplacé le bric à brac compromettant de nos musées, l'esprit de dénigrement et de système empêchera de rendre hommage à la vérité.

L'histoire de la sculpture chrétienne en France du douzième au quatorzième siècle est encore à faire. La statuaire de Notre-Dame de Chartres, celle de la porte de la Vierge à Notre-Dame de Paris, plusieurs figures des cathédrales d'Amiens, de Reims, de Bourges ; les Vierges sages et les Vierges folles de celle de Strasbourg, les clôtures du chœur de Notre-Dame de Paris, d'Amiens et de Chartres, offrent des compositions traitées avec une intelligence supérieure. On admire l'ensemble de la décoration sculpturale de nos édifices religieux du Moyen-Age ; on est assez généralement d'accord sur ce point ; mais on n'examine pas assez les détails. De véritables chefs-d'œuvre qui de nos jours suffiraient pour donner à un artiste une grande réputation n'ont pas encore été remarqués et décrits. Il convient de ranger dans cette catégorie les tombeaux des ducs de Bourgogne, les prophètes du *Puits de Moïse* à la chartreuse de Dijon. Ces dernières figures surtout, avec celles des anges qui les surmontent, auraient dû depuis longtemps faire mettre le nom de leur auteur, Jean Claux Slutter, à côté de ceux de Phidias, de Michel-Ange et de Puget.

Le *Beau Dieu* d'Amiens, statue du Christ au portail de la cathédrale d'Amiens, XIIIe siècle.

L'avénement du christianisme ne fut pas moins pour la peinture une cause de progrès et d'expansion que pour l'architecture et la sculpture. Dans les catacombes, les artistes, eux-mêmes néophytes, peignirent les sujets chrétiens avec les éléments traditionnels qui leur étaient familiers. Les types du berger portant un chevreau, d'Orphée apaisant les animaux féroces, attentifs aux accents de sa lyre, des Orantes ou génies suppliants revenaient assez naturellement sous le pinceau des artistes pour symboliser le bon pasteur, le Sauveur des hommes, et les anges gardiens. L'ornementation des temples païens, les costumes, l'ordonnance des compositions, les attributs accessoires, tels que couronnes, chars, palmes, instruments se sont retrouvés naturellement dans les premières peintures chrétiennes. Je ne pense pas que ce fût pour détourner les soupçons, ni par exemple pour faire prendre le char d'Élie pour celui d'un triomphateur, comme on l'a supposé, que les peintres des catacombes aient reproduit dans leurs œuvres des symboles et des figures du paganisme. Je ne pense pas qu'ils aient eu la pensée de faire prendre le change aux persécuteurs en s'écartant peu des habitudes et des procédés en usage dans les sépultures païennes, lorsqu'ils avaient à décorer les tombeaux chrétiens. Il me paraît plus simple de supposer d'abord que les artistes étant rares parmi les premiers fidèles, ceux-ci employèrent les peintres de bonne volonté, en les rétribuant et en leur recommandant une prudente discrétion. On sait d'ailleurs que beaucoup d'artistes, même parmi ceux qui faisaient les images des empereurs expédiées dans les provinces romaines, étaient esclaves ou dans une si humble condition qu'ils devaient accepter sans difficulté de travailler pour les chrétiens au milieu desquels ils respiraient avec délices l'atmosphère de la liberté. De là à une prompte conversion, il n'y avait qu'une faible distance à franchir. Une fois baptisés, les artistes, comme beaucoup d'artistes catholiques de nos jours, considéraient l'art comme une sorte de terrain neutre où les idées les plus disparates se rencontrent sans se heurter. Il fallait vivre ; cela se disait alors comme aujourd'hui. A combien de compromis une telle raison n'engage-t-elle pas, surtout au sein d'une société païenne comme l'était celle-là, anti-chrétienne comme l'est la nôtre ? Mais ce serait une erreur de croire qu'un tel état de choses soit inévitable, puisque, à partir du VIIe siècle jusqu'à

la fin du XIVe, il régna dans l'occident une unité de vues, une concordance générale des volontés telle que cet antagonisme n'existait plus, n'avait plus de raison d'être, et cela au grand profit de l'art, de sa vérité d'expression, de sa fécondité et du bien-être des artistes eux-mêmes. Après la confusion des idées pendant le siècle de la Renaissance, il y a eu encore un crépuscule de cette unité de l'esprit public réagissant sur les arts. Cette concordance des idées donna naissance à un style trop décrié, mais qui cependant a son genre de grandeur et ses titres à l'estime de ceux qui se soucient de la dignité de l'art et du respect de la pensée humaine. Je veux parler du XVIIe siècle tout entier et en particulier de l'École Française. On objectera sans doute que la mythologie y a tenu encore une trop grande place, et que les données mystiques du Moyen-Age en ont occupé une trop petite ; je l'accorde sans peine ; mais il est juste de remarquer que c'était alors de la mythologie renversée, par conséquent peu dangereuse et sans nul effet sur les doctrines philosophiques, sociales et religieuses. Loin d'être semblable à l'anthropomorphisme des anciens, c'était au contraire ce que j'appellerai le *Théomorphisme*, puisque, au rebours de l'antiquité, où la scène était le monde physique, où les acteurs étaient les Dieux, pendant le XVIIe siècle, aussi bien en Italie, en Espagne, en Angleterre qu'en France, mais surtout en France, la scène pouvait bien être l'Olympe, le Parnasse ou le Styx, les acteurs n'en restaient pas moins des chrétiens et n'en parlaient pas moins le langage chrétien. Cette fantaisie ne pouvait durer longtemps dans sa force originelle ; mais elle occupera toujours une place importante dans l'histoire de l'esthétique. Le reproche qu'on lui imputera peut-être avec raison, c'est d'avoir légué aux esprits frivoles et présomptueux du siècle suivant le cadre et les accessoires sans les acteurs. Ceux-ci ont été remplacés, pendant le long règne de Louis XV, par des comparses sans conviction, sans volonté, sans idées. Tout est tombé dans la fadeur, le libertinage, la grâce molle, et on a vu s'accélérer la décadence de toute beauté et de toute originalité.

Malgré quelques réminiscences de l'art païen pendant les premiers siècles de la peinture chrétienne, je considère les catacombes comme le trésor d'où sont sorties presque en totalité les formes hiératiques qui ont constitué l'art religieux jusqu'à nos jours. Qu'on

l'appelle grec, byzantin ou romano-byzantin, romano-lombard, roman, gothique ou ogival, néo-grec, néo-romain, classique ou romantique ; que l'usage qu'on en a fait et qu'on en fait encore soit admirable ou pitoyable, il n'en est pas moins vrai que les types sont demeurés dans leurs lignes principales, que les symboles et les figures ont traversé les âges et enfin que l'immutabilité des dogmes est démontrée par cette tradition peinte et sculptée, aussi décisive que la tradition orale ou écrite.

La mosaïque contribua beaucoup à perpétuer ces premières traditions nées dans les catacombes. Elle les fixa aux voûtes et sur les parois des basiliques. La mosaïque est la peinture monumentale par excellence ; mais elle est dispendieuse et exige un temps considérable.

La peinture à fresque a été employée sans interruption depuis le siècle de Périclès jusqu'à la Renaissance en Grèce, dans l'Asie Mineure et en Italie. Dans toute l'Asie et en Egypte, les édifices étaient revêtus de peintures, tant il est vrai que l'harmonie des couleurs s'allie naturellement à celle des lignes de l'architecture et que la décoration est un besoin instinctif.

Pendant le Moyen-Age, on avait tant de choses à exprimer et à enseigner, qu'à la puissance décorative de la peinture on joignit celle plus expressive encore de la représentation de sujets et de vastes compositions.

C'est même cette pensée, cette ardeur d'instruire et de se rappeler à soi-même les origines, les dogmes, l'histoire de la religion depuis la création jusqu'aux événements contemporains, qui firent peindre les surfaces lumineuses des baies extérieures, afin que le rayon de soleil ne vînt frapper les regards qu'en leur apportant une image, un souvenir, une impression en harmonie avec le caractère du lieu lui-même. Ces verrières magnifiques à travers lesquelles une lumière colorée circule et produit des effets variés sur toutes les surfaces sont assurément la plus caractéristique invention des grands artistes du Moyen-Age. La manière dont ils s'en sont servis, le dessin arrêté des figures, la clarté de la composition, qu'on a appelée dédaigneusement de la naïveté, l'énergie des mouvements, la sobriété des accessoires et des détails, tout concourait au but moral qu'on voulait atteindre et s'harmonisait à ravir avec le genre de

l'architecture ogivale. A partir du XVe siècle, l'esthétique appliquée à l'art du vitrail a été perdue. On a imaginé des séries de petits tableaux ayant leur existence séparée non-seulement de l'ensemble de l'édifice, mais de la verrière elle-même. On s'est complu dans l'ornementation et dans l'agencement de motifs d'architecture, dans des tours de force de perspective qui n'avaient aucun rapport avec le style du monument.

Les traditions des arts grecs et romains nous ont encore été léguées par les peintres miniaturistes des premiers siècles, aussi bien que par les peintres des catacombes.

Les manuscrits orientaux, les manuscrits byzantins des IXe et Xe siècles, constituent un trésor incomparable d'observations, de connaissances et d'effets artistiques d'une grande beauté. C'est là que l'imagination humaine s'est livrée dans le silence et les longues et patientes études du monastère, à des recherches, des combinaisons, des inventions, des harmonies, des contrastes, des enchevêtrements, des imitations, des arrangements qui tiennent du prodige. La richesse de la matière employée rehaussait encore la valeur du travail; c'étaient la pourpre et l'or, les pierres précieuses, les filigranes d'argent, l'ivoire et les plus délicates sculptures.

Comme l'histoire de l'art offre, en se déroulant, des moyens merveilleux et inappréciables de diffusion des conquêtes de l'esprit humain, de la transmission du Beau au grand nombre!

Par quelle secrète Providence les mêmes lois de progrès qui font hériter les générations des richesses industrielles et des inventions utiles, s'appliquent-elles à la propagation des œuvres de l'art et de l'intelligence?

Une partie des trésors de l'esprit, de la grâce et de l'invention que les manuscrits renfermaient furent répandus en moins de quarante ans dans tout le monde civilisé par le moyen de la gravure. Dès la fin du XIVe siècle, les images des saints se répandirent par milliers de Venise dans tout l'Occident. La Bible des pauvres, l'Art de bien mourir, le Miroir de la Rédemption, la Passion, l'Histoire de la Vierge, les Livres d'heures de Simon Vostre offrirent successivement, gravés sur bois, les dessins, les figures et les ornements des manuscrits. C'était encore là une interprétation imagée du texte,

une illustration, comme on dit aujourd'hui, mais elle était inséparablement unie au sens du texte, comme l'indiquent les banderoles, les initiales, les inscriptions, les rubriques et légendes qui ont pu en altérer l'effet, mais qui ont conservé encore quelque temps l'esthétique des arts du dessin appliqués à l'enseignement moral. Lorsque Albert Dürer et Holbein se dégagèrent de cette tradition, ils s'attachèrent à conserver au moins les symboles et les accessoires qui pouvaient suppléer aux légendes; mais plus tard l'effet artistique seul fut recherché et obtenu. On ne vit plus que le côté extérieur et sensible de l'art.

L'art pour l'art fut inventé, préconisé. Adieu le sujet, la pensée, l'enseignement, le progrès de l'intelligence et des mœurs; adieu la sensibilité, l'impression pénétrante; on fit perdre à l'art sa plus belle prérogative, je veux dire l'action exercée par le dessin et la couleur sur les idées et les sentiments.

L'usage qu'on fit de la gravure pour reproduire les travaux des artistes pendant les XIVe et XVe siècles a été tout à coup si répandu qu'on s'imagina qu'il y avait là une invention nouvelle. Cette erreur est encore aujourd'hui enseignée et admise dans le public. Il suffit cependant d'ouvrir les livres des anciens, d'examiner les instruments qui leur ont servi, d'analyser les descriptions de leurs boucliers, de leurs armes, et surtout de reconnaître la reproduction des mêmes types à l'aide de matrices sur les vases, les objets en cuir et en toutes sortes de matières, les étoffes, etc., pour acquérir la certitude que la gravure n'était pas un art nouveau. Elle existait en relief et en creux dans l'antiquité, chez les Romains et en Espagne. Les armures recevaient des gravures et des nielles; l'orfévrerie était devenue un art très-avancé, même chez les Wisigoths. Depuis le Xe siècle jusqu'au XIVe, les empreintes des sceaux attestent encore que l'invention de la gravure sur bois et au burin se réduit à des applications ingénieuses et à l'impression sur papier dont les effets d'ailleurs ont été merveilleux.

Il est évident qu'une matière nouvelle employée, que des procédés industriels perfectionnés, que la destination particulière de l'œuvre modifient le travail de l'artiste et lui suggèrent des inspirations subites qui, lorsqu'elles réussissent, deviennent à leur tour le point de départ de nouveaux perfectionnements. La marche de

ces perfectionnements n'est pas si rapide qu'on le suppose, surtout lorqu'on compare entre elles les gravures de Lucas de Leyde, d'Albert Dürer, de Marc-Antoine, de Martin de Vos, d'Isaac Sadler, d'Otto Venius, de Nanteuil, d'Audran, d'Edelinck, de Drevet, de Cochin. Je suis obligé de reconnaître même que Lucas de Leyde, Dürer, Sadler et Martin de Vos ont montré dans leurs compositions originales et si nombreuses une grande supériorité comme artistes sur les graveurs plus récents dont le talent était plus spécial et s'employait à la reproduction des compositions d'autres artistes, par exemple des tableaux de Le Brun ou des portraits de Rigault.

Les œuvres des artistes reçoivent la marque des dispositions de leurs âmes. Celles-ci peuvent se rapporter aux trois états suivants :

Sursum corda. — Contemplation du beau, invention, style.

Ad ima corda. — Corruption du goût, abaissement des facultés par l'amour des plaisirs et de l'argent.

Passim corda. — Eclectisme, indifférentisme, confusion des genres.

Le premier état assurément est le seul qui permette d'entrevoir l'idéal chrétien.

Dans une étude sur l'art, remarquée à juste titre, un écrivain de talent, M. Cartier, a tracé les lignes principales d'une esthétique chrétienne ; mais comme, au point de vue de l'histoire, il peut être toujours utile de rectifier quelques assertions exagérées, j'ai cru devoir en relever ici quelques-unes :

« Les anciens, dit-il, seront toujours nos maîtres. Nous sommes même incapables de les imiter. »

Les anciens ne sont pas nos maîtres en tout. On les admire, on les imite ; on étudie d'après eux ; c'est fort bien. Mais il n'est nullement prouvé que Raphael n'ait pas surpassé Apelles ; que Mozart n'ait pas mieux compris l'art des sons que Terpandre. Ensuite, sous plusieurs rapports, les artistes modernes et ceux du Moyen Age n'ont ils pas surpassé les anciens ?

« L'art parcourt ordinairement trois périodes : la période hiératique, la période savante, la période naturaliste. Ces périodes s'expliquent par leurs rapports avec le vrai, le beau et le bien. »

Il y a un grand danger à qualifier les époques de l'art de période savante, de période hiératique et de période naturaliste. Ce sont là

des divisions arbitraires et des classements faits d'après un système *a priori*. Historiquement, et au point de vue de la raison, cela ne me paraît pas exact. Toute œuvre d'art, même hiératique, ne peut se passer de la nature ni d'une certaine science. Les œuvres d'un caractère réaliste peuvent être fort savamment traitées. Enfin il n'y a aucune raison pour qu'une œuvre très-savante, d'un dessin très-serré, et pour cela même fortement imitée de la nature, ne puisse appartenir au genre hiératique.

Cela dépend de la volonté libre de l'homme et des tendances sociales déterminées par les volontés individuelles. Il n'y a aucune loi fatale qui régisse les arts. Les sociétés se composent d'individus dont le libre arbitre leur fait choisir la voie où ils s'engagent. S'ils veulent être religieux, ils mettront leurs sentiments et leurs croyances dans leurs tableaux, ce qui ne les empêchera pas de faire excellemment des chaudrons et des morues lorsqu'ils auront besoin de les représenter. S'ils ne s'élèvent pas au-delà de leur domaine terrestre, le sens religieux leur faisant défaut, ils ne seront pas naturalistes pour cela ; grâce à Dieu, il leur restera encore un champ immense d'observations et d'imitations à exploiter dans la nature animée ou morte, avant de tomber dans ce réalisme grossier où l'on fait abstraction du choix du sujet, ce qui est la marque d'une dépravation de l'esprit et du vide du cœur. Quant à la science, je ne l'admets ni ne la rejette, puisque c'est l'art lui même. Si la science détruit l'art et transforme sans raison un corps humain en un écorché, renvoyons le tableau ou la statue à une salle d'académie de médecine ; si la science est l'élément d'étude qui concourt à fortifier l'exécution et à mieux exprimer le sujet, elle est partie intégrante de l'opération artistique et elle ne saurait être traitée en ennemie. Son absence apparente est souvent la marque d'une science supérieure. La sobriété, la mesure, la simplicité qu'exige une composition dans certains cas ne peuvent être réalisées par l'artiste qu'autant qu'il dissimulera son savoir, de même que le poëte se garde de montrer son érudition lorsqu'il doit nous enlever par la grandeur et l'éclat des images, ou nous toucher par le charme des pensées et de l'expression.

« Charlemagne fut un grand liturgiste et par conséquent un grand artiste ; il composa le *Veni Creator Spiritus* pour consacrer cette ère nouvelle, etc. »

Je ne puis m'empêcher de trouver exagérée cette qualification de grand liturgiste donnée à Charlemagne. Ce grand empereur aimait le chant sacré ; il s'en est occupé quelquefois, soit pour installer des écoles, soit lorsqu'il faisait venir de Rome des professeurs de chant sacré, soit enfin en encourageant la pratique de cet art religieux. Mais ce n'est pas lui qui a composé le *Veni Creator*. La source en est heureusement plus pure. Cette hymne imitée d'une hymne de saint Ambroise a pour auteur le pieux Raban Maur, béatifié dans le siècle même où il mourut ; c'était un élève d'Alcuin ; il a été abbé de Fulde et évêque de Mayence.

« Fulbert de Chartres et Maurice de Sully bâtissaient leurs cathédrales en composant d'admirables mélodies. Les murs s'élevaient aux accords du *chant grégorien*. »

A cette époque le chant grégorien était bien altéré. Ensuite ce n'était pas là alors la forme favorite de la musique sacrée ; il y a eu au XIIe siècle une nouvelle facture de morceaux très-différente de la facture grégorienne et qui coïncide avec l'époque de la construction des grands édifices d'architecture romane. Ce style nouveau de composition, à la fois pour le texte et pour la musique, avait été introduit par Notker. Il s'est développé en France, en Allemagne et en Italie ; il s'est perfectionné et a produit plus tard les admirables séquences, ce mélodieux accompagnement du style ogival.

« Nicolas V fut le promoteur *de cette belle époque qui est la véritable Renaissance en Italie* (1450). Il mérita plus que Léon X de donner son nom au siècle. »

On a certainement raison d'exalter le pontificat de Nicolas V. Mais je crains qu'on ne lui attribue une influence excessive ; car enfin ce pontificat n'a duré que huit ans, et encore les deux dernières années en furent attristées par la prise de Constantinople par les Turcs.

Pendant ce court espace de temps, Nicolas V forma la Bibliothèque du Vatican, y réunit tous les ouvrages manuscrits qu'il put se procurer, encouragea les transcriptions et traductions de livres grecs, favorisa l'embellissement des églises, jeta les fondements de la basilique de Saint-Pierre. Mais ces titres, quelque glorieux qu'ils fussent, ne sauraient suffire pour substituer son nom à celui de Jules II ou de Léon X, qui ne gardèrent pas la tiare beaucoup plus

longtemps que lui et qui exercèrent une action bien plus directe sur les beaux-arts.

Il y aurait donc eu deux Renaissances : l'une bonne et louable ; l'autre pernicieuse. On réclame en faveur de Nicolas V le mérite d'avoir développé et dirigé la première. Hélas ! malgré toute la bonne volonté que nous pourrions y mettre, la Renaissance en pleine évolution au XVIe siècle était réellement commencée au XVe, une des époques les plus abominables de l'histoire d'Occident. Les princes soi-disant chrétiens qui ont laissé prendre Constantinople par les Turcs étaient les fils bien dégénérés des croisés. Au XVe siècle, il ne faut plus nous attendre qu'à suivre dans sa destinée un art réellement nouveau, absolument distinct de l'art traditionnel enseignant, de cet art chrétien lié intimement aux délicatesses de la conscience catholique.

Nicolas de Pise, Cimabué, Giotto, Taddeo Gaddi, Giottino, Orcagna, Frà Angelico, Pérugin, Signorelli, Francia, Mantegna, les Bellini ont hérité des traditions de l'art chrétien à des degrés divers. Ce sont assurément des peintres qu'on ne doit pas confondre avec les maîtres officiels de l'art de la Renaissance. Nous autres, nous les retenons parmi nous ; nous les aimons, nous les admirons, nous leur savons gré d'avoir conservé un parfum de pensée catholique, une foi sérieuse et profonde. Nous sentons que nous sommes encore au milieu de frères, d'enfants d'un même père. Mais nous remarquons les influences qui déjà s'efforcent de les détacher de nous, et nous les excusons des infractions nombreuses de leurs pinceaux à cause de l'intention et du sentiment qui restent encore dignes de la foi commune.

« La Renaissance est l'époque de la décadence de l'art chrétien, » et néanmoins « le seizième siècle est cité comme une des gloires de l'Eglise. »

Par qui le XVIe siècle est-il regardé comme une des gloires de l'Eglise ? Je ne crois pas qu'aucun esprit de bonne foi ait jamais considéré le siècle de Léon X comme favorable à l'accomplissement de la loi évangélique et à la christianisation du monde.

« Raphaël, dit enfin l'auteur que je cite, est mort en pleine décadence, épuisé de travaux, de gloire et de volupté. »

Quand on veut trop prouver, on affaiblit ses preuves. Gardons-

nous de toute hypothèse et restons sur le terrain solide des faits indéniables. Tout en jugeant moi-même avec sévérité cette époque d'une monstrueuse immoralité, je n'aime pas ce jugement porté sur la fin de Raphaël.

La Présentation au temple. Fresque de Fra Angelico au couvent de Saint-Marc, à Florence, XVe siècle.

Ce grand artiste enlevé si jeune, comme Mozart, et comme lui épuisé par des travaux si nombreux et si importants que l'esprit en

est confondu d'étonnement et de vertige, a été un des hommes les moins dépravés de son pays et de son temps. Nous avons des témoignages de sa foi, de sa piété naïve, de son repentir. Nous connaissons de lui beaucoup d'actes de bonté et pas une méchante action. On ne trouve aucune trace dans sa vie de ces lâchetés, de ces trahisons, de ces sombres jalousies, de ces haines dont Vasari trace le hideux tableau dans le monde des arts de cette époque. Il était bon, sincère, doux, sympathique à tous. Qu'est-il besoin d'aller inventer des romans, d'imaginer un genre de vie tel qu'une existence oisive et opulente n'aurait pu y suffire ? Je ne justifie rien de ce qu'il a fait de répréhensible aux yeux de la morale. Raphaël n'était pas marié. Il eût mieux valu qu'il le fût, sans doute. Mais quelle compagne lui proposait-on ? et cette proposition était si pressante, lui était faite de si haut qu'elle ressemblait à un ordre. Le peintre hésitait à bon droit à épouser la nièce du cardinal Bibbiena qu'il méprisait, car ce protecteur funeste lui avait fait répudier l'idéal élevé qu'il aimait pour lui faire décorer de nudités la salle de bains de son palais.

S'il est vrai, ce dont je doute encore, malgré l'autorité de la plupart de ses biographes et la propre correspondance de l'artiste, que le pape allait lui conférer le chapeau de cardinal, Raphaël est mort à temps pour éviter à la postérité d'attribuer un scandale de plus à ce gouvernement des Médicis dont les lamentables excès n'ont pas encore été expiés après trois siècles par les vertus et les bienfaits des saints pontifes qui ont occupé depuis la chaire de Saint-Pierre.

La supériorité de l'art latin sur l'art grec consiste en ce que le premier s'est perpétuellement modifié, perfectionné ou agrandi, tandis que le second s'est arrêté, amoindri et momifié ; et la raison de ce contraste est dans l'union constante de l'art latin avec Rome, centre de la civilisation et du progrès. A peine Constantin eut-il transporté à Byzance, avec le siége de sa puissance, les architectes et les artistes de Rome, que l'unité de doctrine avec la métropole du christianisme fut brisée, et que le mouvement de l'art devint indécis et resta relativement stérile. Pendant une longue période de cent vingt ans, il fut même persécuté et interrompu. C'était d'abord l'hérésie d'Arius qui, dès l'année 319, préluda aux coups mortels

que la Réforme devait porter au grand art chrétien. C'était Julien l'Apostat (361), lequel, par son brusque retour au paganisme, a enrayé l'iconographie si bien préparée dans les catacombes et qui n'avait pu suffisamment se produire sous les deux règnes précédents. C'étaient les hérésies des Pélagiens et des semi-Pélagiens (416-424), de Nestorius, d'Eutychès ; c'était enfin le Mahométisme menaçant et envahisseur. C'était la stupide et fanatique doctrine des iconoclastes, soutenue le fer à la main par un empereur, Léon III l'Isaurien, et qui, pendant cent vingt années, comme je viens de le dire, jeta le trouble dans les consciences et dans l'existence des artistes, fut même cause de la persécution et de la mort d'un grand nombre. Faut-il chercher une autre raison de la rigueur, de la dureté, de la sauvagerie, de l'immobilisation des types de l'art byzantin que cette douloureuse et longue persécution dont les phases diverses semblaient rendre l'issue incertaine (726, 754, 787, 842) ; c'était enfin le schisme de Photius qui naquit en 857 et fut consommé définitivement en 886. Et qu'importe le luxe barbare dont les empereurs affublèrent les images sacrées ! L'art byzantin n'a eu qu'une courte période pour se faire ses règles, ses habitudes, et vivre de sa propre vie : c'est celle qui s'étend de Théodose à la mort de Justinien (de 319 à 548). Après la construction de Sainte-Sophie à Constantinople, les artistes romains ou grecs revinrent en Italie respirer l'air de la liberté et goûter les douces extases de la beauté.

Les sociétés humaines, par cela même qu'elles sont des sociétés, ne se ferment pas aux influences mutuelles. Comme cette poussière colorée que le vent détache des fleurs et va déposer bien loin dans le calice d'une autre fleur, les inventions des artistes byzantins, surtout dans leurs éléments grecs, furent accueillies en Occident et contribuèrent à la décoration de nos édifices romans en même temps que leurs ornements un peu bizarres, mais savamment composés, exercèrent l'ingénieuse patience de nos enlumineurs de manuscrits.

Si l'on veut que je fournisse encore une nouvelle preuve de la nécessité pour le développement virtuel des beaux-arts d'une unité morale avec l'Italie considérée comme centre de rayonnement artistique, je rappellerai en peu de mots le parallèle qu'on peut établir entre la France, l'Angleterre et l'Espagne d'une part, et,

d'autre part, l'Allemagne. Les luttes des empereurs d'Allemagne contre la papauté ont-elles été favorables ou nuisibles au développement des beaux-arts ? On fera la réponse en établissant le nombre et la qualité des ouvrages d'art exécutés en Allemagne pendant le règne des deux maisons de Franconie et de Hohenstauffen. On verra qu'il ne peut y avoir aucune comparaison à faire avec l'état artistique de la France depuis le roi Robert jusqu'à Charles V, avec celui de l'Angleterre depuis Edouard II le martyr (975) jusqu'à la fin du règne des Plantagenets (1400), et même avec celui de l'Espagne pendant la longue période qui s'étend de Ferdinand Ier (1033) à la mort de Ferdinand d'Aragon (1516).

L'état des arts dans les Flandres fut le plus florissant, lorsque cette province faisait partie du duché de Bourgogne et aussi lorsqu'elle fut incorporée dans l'empire de Charles-Quint, et qu'elle subit l'influence espagnole. Les imagiers des ducs de Bourgogne formèrent une école flamande de sculpture qui a exécuté des travaux d'une perfection admirable. Il devait y avoir dans ces pays à cette époque une grande émulation, si on en juge par les difficultés vaincues et la quantité prodigieuse des ouvrages. Cette école a précédé celle de gravure sur bois, de peinture et de gravure au burin qui devinrent célèbres dans le monde entier au XVe et XVIe siècles. Ce fut aussi des Flandres que sortirent ces contrapuntistes qui préparèrent la grande école de Palestrina. La plupart d'entre eux furent des compositeurs de musique sacrée que les princes italiens appelèrent à leur cour.

L'école belge a hérité des priviléges de ces traditions flamandes; elle a conservé de la ferveur pour les arts et des aptitudes spéciales dans chaque genre. Il faut rendre hommage à ses efforts, à sa foi énergique qui ne connaît aucune défaillance. Le lien qui attache cette nation à un ordre général d'idées traditionnelles, la relie en même temps à cette famille latine qui conserve avec une noble fierté le dépôt de la civilisation et du progrès.

J'ai dit que la Renaissance était le point de départ d'une esthétique nouvelle qui ne pouvait être soumise au même critérium que celle des quinze siècles précédents. Quelques idées générales feront comprendre la révolution qui s'opéra dans le monde des arts à cette époque.

Dès le XVe siècle, la séparation était consommée entre *l'art pour la pensée* et *l'art pour l'art* ou l'art indépendant.

L'architecture retourna au cintre, à l'arcade et à l'archivolte des anciens Romains ainsi qu'au plan de la basilique constantinienne. Brunelleschi opéra cette scission avec les traditions du Moyen-Age. Cette renaissance d'un style en rapport avec le caractère national et autorisé par l'usage des premiers siècles chrétiens n'avait rien que de naturel en Italie, et, pour ma part, je l'approuverais volontiers si elle était restée sur le sol natal où elle avait une raison d'être; mais l'adoption de cette forme architecturale dans le centre et dans le nord de l'Europe a été et est encore une erreur esthétique des plus graves. Cette forme n'est pas plus adéquate à l'intellect, au sens intime et à l'éducation morale des hommes du nord, qu'à leurs habitudes et à leur climat.

La sculpture et la peinture se rendirent tout naturellement indépendantes de l'architecture, en adoptant le système de l'individualité dans les œuvres. Les ouvrages de Ghiberti, si célèbres et si remarquables en eux-mêmes, les portes du baptistère de Florence, par exemple, témoignent de l'évolution nouvelle. Ce sont des compositions isolées devant lesquelles la première pensée qui vient à l'esprit est de demander le nom de l'artiste, tandis que devant le portail de la cathédrale de Reims ou de celle de Bourges, on est tellement subjugué par l'idée collective que cette question s'arrête toujours sur les lèvres.

Les lignes simples, les teintes plates, les mouvements énergiques des figures en action, la disposition calme au contraire des autres, la sobriété dans les détails, une perspective appropriée au sujet, la netteté et la sincérité du travail de la composition, fait toujours en vue d'un enseignement, tout cela a été remplacé dès le XVe siècle, même chez les plus parfaits des artistes, Masaccio et Frà Filippo Lippi, par des compositions gracieuses, dont l'agencement savant et systématique répondait à un idéal conçu dans le cerveau même de l'artiste en dehors du sujet et de la tradition. Une fois cet idéal accepté et recherché, l'artiste se mettait en quête d'un modèle; il était peu scrupuleux sur les moyens de se le procurer et d'en faire usage; il substituait ce modèle, souvent trop connu, au type traditionnellement entretenu dans la mémoire des artistes; il l'encadrait

d'accessoires et d'une architecture de fantaisie qui faisait du tableau une œuvre toute privée, offrant souvent le portrait des patrons du peintre et de ses amis, tableau plus propre à orner une salle de palais ou une demeure particulière, qu'une église.

Abandonner cette dépendance, ce servage des règles de l'esthétique chrétienne pour se mettre à la recherche de l'inconnu, était une entreprise bien aventureuse. On n'a trouvé aucun principe supérieur à celui qu'on rejetait, et cette ambitieuse révolution n'a abouti qu'au naturalisme et à des conceptions d'un ordre purement humain, par conséquent sujet à tous les caprices d'opinion et ne jouissant que d'un élément de vie passager. Après l'admiration et l'engouement vinrent la satiété et l'ennui.

Les œuvres les plus magnifiques de la Renaissance ont je ne sais quel vernis d'imitation, quel défaut latent de vie propre qui les différencient des œuvres antérieures.

Il valait mieux naître que renaître. Les vieilles grâces fardées de ce paganisme dans les arts, les lettres et les habitudes, ne pouvaient être que des formes de convention admises pour échapper à un fond d'idées dont on ne voulait plus.

Cette révolte contre l'autorité des dogmes, les préceptes de la morale et les lois politiques et sociales, avait bien existé pendant les siècles précédents, mais elle avait toujours été comprimée. A l'époque de la Renaissance, ce furent les classes dirigeantes qui donnèrent le signal et l'exemple de l'insurrection et de la corruption.

Le déchaînement fut général ; tout fut sacrifié au naturalisme ; les arts reflétèrent l'état de cette société, de même que les Médicis en résumèrent l'esprit. Leur patronage fut monstrueusement immoral sans doute ; mais les mœurs de presque tous les princes d'alors et des riches négociants des républiques italiennes étaient aussi licencieuses que celles des Médicis. Le peuple n'avait encore qu'un goût médiocre pour ces divertissements factices et ces idoles ressuscitées. Lorsque la voix éloquente de Savonarole se fit entendre à Florence pour condamner ces excès païens, et défendre les vrais intérêts de la pensée, de l'imagination et du goût, pour venger plusieurs siècles d'une civilisation élevée et bienfaisante de l'affront d'une telle décadence et d'une telle ingratitude, des masses

profondes de peuple étaient là, applaudissant aux paroles de ce vaillant défenseur de la dignité de l'homme et de ses droits.

On a écrit, on a enseigné, on a cru que ce Savonarole était un ennemi fanatique de toutes les gloires, de toute littérature, de tous les arts ; on a prétendu qu'il avait détruit monuments et statues, brûlé les chefs-d'œuvre des poëtes de l'antiquité et les ouvrages des plus grands écrivains de son temps, de Dante et de Pétrarque par exemple, tandis qu'il n'est question que de Boccace dans l'inventaire complet que nous possédons des objets livrés aux flammes dans la manifestation populaire du jour des Rameaux de l'année 1497. Le procès a été instruit et il faut le connaître ; j'y reviendrai plus loin. Je ne veux ici que caractériser la transition et en signaler toute la gravité, venger en passant la mémoire du dominicain de génie qui, pendant sept ans, opposa une barrière aux flots de l'art païen, aux jouisseurs cyniques et opulents qui en étaient les patrons, du grand citoyen dont l'éloquence triompha de la puissance des Médicis et de la basse cupidité des usuriers et des banquiers, qui fut respecté et protégé par deux de nos rois de France, Charles VIII et Louis XII, de l'homme d'étude chez lequel la science de l'antiquité et la connaissance des auteurs grecs et latins s'alliaient à l'amour, à la passion des arts élevés, de celui enfin dont les vertus, le caractère et la science furent admirés et exaltés par des hommes tels que Pic de la Mirandole, Ange Politien, par le poëte platonicien Bonivieni, par le philosophe Marcile Ficin, par l'historien François Guichardin, par l'helléniste Zanobi Acciajuoli, par les capitaines Marco Salviati et Francesco Valori. Il n'entre pas dans ma pensée de faire ici une apologie de Savonarole. Son rôle politique et théologique ne m'appartient pas ; on peut lire ailleurs la réhabilitation de sa mémoire. Je m'attache à prouver l'énergie des protestations qui s'élevèrent contre le mouvement de la Renaissance païenne, la parfaite conscience de la déviation du sens chrétien qui s'accusait de plus en plus ; je veux bien établir que, loin d'être entachée de fanatisme et de vandalisme, l'œuvre tentée et réalisée pendant quelques années par Savonarole était inspirée par une intelligence admirable de la destinée des arts et de leur influence sur le véritable progrès. Peut-on en donner une preuve plus concluante que l'enthousiasme, l'attachement, le dévouement aux idées et à la cause du réforma-

teur de Florence dont témoignèrent hautement des artistes supérieurs, même plusieurs de ceux qui étaient les précurseurs de l'art de la Renaissance et qui depuis se sont laissé entraîner dans la voie nouvelle.

La mémoire de Savonarole leur est restée chère néanmoins, et jamais homme n'a été l'objet d'un culte plus sincère et plus touchant au fond du cœur des véritables artistes. Parmi les partisans de l'esthétique de Savonarole et ceux qui s'en proclamaient les défenseurs, je nommerai Pérugin, Michel-Ange, Sandro Botticelli, Lorenzo di Credi, Baccio della Porta connu plus tard sous le nom illustre de frà Bartolomeo, les miniaturistes Monte di Giovanni, frère Eustache, frà Benedetto, l'architecte Simone Cronaca, les sculpteurs Andrea della Robbia et toute cette famille d'artistes, Baccio di Montelupo, Francesco Ferrucci, les graveurs Baldini et Giovanni delle Corniole. Raphaël lui-même représenta Savonarole parmi les docteurs de l'Église dans son tableau de la Dispute du Saint-Sacrement, avec le consentement du pape Jules II. Serait-ce là le cortége d'un ennemi des beaux-arts? N'y voit-on pas plutôt un hommage rendu au représentant héroïque des traditions spiritualistes? Concluons en saluant en lui la noble victime d'un art agonisant. Les flammes de son bûcher éclairent les annales de quinze siècles de christianisme. Nous sommes en 1498. Le Moyen-Age est fini. Les temps modernes commencent [1].

L'esthétique de la Renaissance avait pour base de doctrine le naturalisme, et comme moyen d'exécution l'imitation des ouvrages de l'antiquité grecque et romaine, corroborée par des études nouvelles faites sur la nature.

Tout ce qui pouvait affaiblir cette manière d'envisager les arts était rejeté. La beauté plastique, la fidélité du dessin, la vérité du modelé, la grâce de la couleur, la réalité des effets s'unirent à la hardiesse des poses, à la complication des compositions et des agencements, quelquefois à la grandeur imposante des conceptions;

[1] Ceux de nos lecteurs qui voudront passer quelques heures dans des régions plus sereines et échapper ainsi aux ténèbres du présent pourront trouver les renseignements les plus utiles dans les ouvrages de M. l'abbé Auber, de M. Grimoüard de Saint-Laurent, de M. de Montalembert, de M. Rio, du R. P. Cahier, de M. l'abbé Martigny, de M. le chanoine Corblet, de M. Rohault de Fleury.

Pourtour du chœur de Notre Dame de Chartres, XVe siècle

c'était un vaste programme, mais c'était tout. L'existence du beau surnaturel était comme passée sous silence ; cette flamme latente qui autrefois devait toujours animer la pensée de l'artiste et s'échapper du marbre ou de la fresque pour venir parler à l'âme du spectateur était éteinte. Un fait bien extraordinaire et jusqu'à présent non remarqué servira à démontrer combien cette esthétique était fausse. Ce programme, si vaste qu'il fût, puisqu'il embrassait la reproduction de tout ce qui peut tomber sous nos sens, a été réalisé absolument, complétement, dans l'espace de vingt années, et avec une telle perfection que, depuis Raphaël et Michel-Ange, tout ce qui a été tenté a été reconnu inférieur aux magnifiques chefs-d'œuvre de cette époque extraordinaire. L'idéal tout plastique des hommes de la Renaissance, princes de l'Église, grands seigneurs, opulents financiers, rois et empereurs, artistes à leur merci, fut atteint, et on peut dire qu'on a si bien glané depuis dans ce vaste champ qu'il n'y reste plus un épi.

Depuis les premières peintures des Catacombes jusqu'aux peintures de Giotto dans le Campo santo de Pise, depuis la décoration de la crypte de Saint-Calixte (IIIe siècle), jusqu'à la construction de la cathédrale de Chartres, l'idéal avait parcouru pendant ces dix siècles de bien plus longues étapes et donné lieu à des manifestations bien plus variées et plus originales. Ceci démontré et admis, je demande de quel côté était la puissance, la virtualité ; où était la loi de progression, la faculté créatrice ? Dans l'ordre d'idées adopté au XVIe siècle, aucun artiste moderne n'a égalé les protagonistes. Il y a eu des imitateurs d'un grand talent ; mais ceux-là seuls qui ont réagi contre cet ordre d'idées en revenant au principe de la spiritualité dans l'art et en cherchant un autre idéal, ceux-là seuls se sont fait une place réelle et durable, en même temps qu'ils ont continué l'histoire de l'art, dont les pages s'étaient comme refermées en 1564, à la mort de Michel-Ange.

J'ai nommé Raphaël et Michel-Ange, parce que c'est dans ces deux hommes de génie que se personnifie tout l'effort artistique de la Renaissance. Je montrerai ailleurs les admirables qualités de Raphaël ; ici je dois me borner à signaler le changement d'idéal imposé à sa nature, à ses facultés. Ses madones sont des femmes ravissantes de grâce et de beauté. Ses Enfants-Jésus ont les grâces molles et

familières des *bambini* les mieux portants. Les *loges* dans lesquelles il traite les graves enseignements de l'Ancien Testament avec un talent admirable, sont égayées par des épisodes mythologiques dont la présence à cette place ferait croire que la religion chrétienne n'est elle-même qu'une mythologie. Comment s'en étonner quand on sait que ces sujets allégoriques, rendus avec un naturalisme systématique et sans voiles, étaient commandés à l'artiste avec une autorité que l'organisation sociale d'alors rendait absolue? Lorsque Jules II faisait peindre par Raphaël dans son cabinet au Vatican Vénus à Cythère, Vénus blessée, Vénus et Anchise, la lutte de Cupidon et de Pan, Pan et Syrinx, Galathée sur un monstre marin, la naissance d'Erechthée, Cupidon vainqueur des âmes, l'artiste n'est-il pas entraîné à mêler le profane au sacré dans ses compositions religieuses? Il mérite d'être absous, et pour ma part, en songeant au milieu dans lequel il a exercé ses talents merveilleux, j'admire qu'il ait encore montré tant d'élévation de style, de noblesse et de chasteté relative dans ces compositions païennes et dans ces sujets chrétiens paganisés. Le fond de sa nature était l'amour de la vraie beauté, la pureté et la grâce, la piété et le respect. Il n'y a nul doute pour moi qu'il eût continué, en s'élevant encore plus haut qu'eux, Giotto et frà Angelico de Fiesole, sans la déviation violente qui le jeta dans un courant opposé et dans le servage des Augustin Chigi, des Bibbiena, des Médicis oppresseurs de sa patrie, et dans la société corrompue des Marc Antoine et des Jules Romain.

Si Raphaël a atteint l'idéal de ce siècle à son apogée sous le rapport de l'élégance du dessin et de la grâce de la forme, le génie de Michel-Ange en a été l'expression plus complète par la nature même de ses étonnantes conceptions et par l'application aussi passionnée que sincère de la nouvelle maxime : *l'art pour l'art*. Aucun artiste n'a autant torturé les membres et les muscles humains pour l'austère jouissance de la difficulté vaincue et pour faire la preuve de l'effort et du travail. Cette préoccupation unique explique sans la justifier cette débauche d'anatomie, ce naïf oubli des convenances, du goût, de la destination de l'œuvre, du caractère de l'édifice. Si l'on compare les tombeaux chrétiens des XIVe et XVe siècles sur lesquels dort, les mains jointes, dans l'attente de la résurrection, l'image rigide du défunt couvert de la robe du religieux, du

vêtement épiscopal ou de l'armure du chevalier, avec ces sarcophages ornés par Michel Ange de figures nues, colossales, dans les attitudes les plus extravagantes, qui rappellent celles des Titans ou des anges foudroyés, on se demande si Michel-Ange était chrétien. Nul doute à cet égard. Jamais artiste n'a plus honoré l'art par l'élévation du caractère, par la droiture et la bonté, par la pureté des mœurs, par une foi catholique absolue et constante qui lui a même inspiré des poésies estimées. Cette disparate entre les sentiments intimes de l'homme et l'expression de ses œuvres de peinture et de sculpture religieuses démontre ma thèse, c'est-à-dire prouve qu'il faut chercher la cause de ce désaccord dans la direction supérieure imposée à la société d'alors par les classes influentes, par les princes des états italiens et aussi par les princes de l'Église. Ceux-ci ne peignaient pas, ne sculptaient pas ; mais ils commandaient ces statues et ces tableaux ; ils en décoraient leurs palais, leurs chapelles et leurs églises ; en outre, nous avons leurs œuvres littéraires et leurs poèmes où se retrouvent un langage, des comparaisons, des locutions, des symboles absolument païens et qui dépassent peut-être les hardiesses des artistes.

Ce qui contribua beaucoup au dévergondage de l'art et à l'invasion mythologique, ce fut la décoration des châteaux et la manie des allégories. Il faut dire à l'honneur de la France que l'esprit de la Renaissance y fut plus contenu par les mœurs publiques que partout ailleurs, et qu'il ne fit pas invasion dans les sujets religieux. Le goût et surtout l'exécution se ressentirent sans doute de l'éclipse de l'art chrétien pendant le XVIe siècle. Mais tout le XVIIe fut empreint de gravité et de respect. Pour ne citer que quelques noms, Philippe de Champaigne, Jouvenet, Restout, Puget, Le Brun, Girardon, Poussin et enfin Le Sueur contribuèrent beaucoup plus directement qu'on ne se l'imagine à la conservation des traditions du grand art. Le Sueur, entre autres, mérite d'être rapproché des grands artistes qui ont précédé l'époque de la Renaissance, par la noblesse, le charme et l'expression aussi naturelle que suave de ses compositions. L'École française a eu le mérite du goût et de la convenance. Mais, sous le rapport du dessin, du travail spécial, des diverses parties de l'œuvre artistique, comme la couleur, la perspec-

tive, le modelé, la variété, etc., elle est restée inférieure aux écoles italiennes.

Les anciens artistes flamands ont sans doute bien mérité de l'art chrétien par leur application à bien faire, par le fini du travail, et leur prodigieuse patience. Mais l'idéal et partant la beauté parfaite sont bien rares dans leurs œuvres. Les admirables peintures de Van Eyck, de Memling, de Porbus, attestent en somme plus de naturalisme que d'imagination.

Aussi, à cette ferveur contenue dans le cadre des traditions succéda une licence que Rubens poussa presque aux dernières limites. Sa couleur admirable ne saurait racheter complétement le désordre de son imagination et la vulgarité de ses types. Les qualités du peintre ne rachètent pas non plus chez Rembrandt l'absence de goût dans ses compositions. La facilité de Murillo égalait celle de Rubens ; son pinceau avait aussi une certaine éloquence familière. Mais quelle différence dans la nature de ces deux artistes ! les tableaux les moins renommés du peintre espagnol ont toujours quelque chose qui parle au cœur, un charme secret qui captive.

A la fin du dix-huitième siècle, toute remplie par les théories sociales qui amenèrent la Révolution française, il n'était guère permis à la forme d'art dont je m'occupe ici, c'est-à-dire à l'idéal chrétien, de se développer ni même d'exister. Après les bouleversements de l'Europe sous le premier Empire, les années de calme et de prospérité de la Restauration ramenèrent les esprits à des tendances religieuses ou tout au moins spiritualistes. Châteaubriand dans *le Génie du christianisme* avait rouvert la voie à l'idéal chrétien, Lamartine chanta ses *Méditations* admirables et ses non moins admirables *Harmonies poétiques et religieuses* ; plus tard le comte de Montalembert attaqua le vandalisme dans l'art, démontra à la France étonnée que son sol était jonché de monuments d'une grande valeur artistique, et aidé d'érudits, d'hommes de goût et d'archéologues passionnés, il contribua à remettre en honneur les arts du Moyen-Age. La Société d'archéologie nationale fut fondée en 1847 par MM. Didron aîné, Viollet-le-Duc, Lassus, de Guilhermy, Steinheil, Gaucherel, Petit de Julleville, Abadie, celui qui écrit ces lignes et quelques autres personnes. Le gouvernement subit l'influence des

efforts et des conseils de ce groupe d'hommes dévoués à l'étude des arts tels qu'ils étaient pratiqués au Moyen-Age : les édifices diocésains furent confiés à des architectes plus instruits ; l'art du peintre verrier fut réhabilité et encouragé ; les œuvres musicales du Moyen-Age et les anciennes liturgies furent remises en honneur, et l'on vit enfin des monuments considérables restaurés dans toutes leurs parties, ornés, décorés dans leur style primitif.

Des peintures chrétiennes furent exécutées avec le plus grand talent par Hippolyte Flandrin, dans les églises de Saint-Séverin, de Saint-Vincent de Paul, de Saint-Germain des Prés, à Paris ; de Saint-Paul, à Nîmes ; par Orsel, à Notre-Dame-de-Lorette ; toute une littérature savante et fervente vint en aide aux artistes spiritualistes pour lutter contre le courant naturaliste moderne.

Il est certain qu'en ce moment un idéal chrétien est l'objet des études d'un grand nombre de personnes en France, en Angleterre, en Belgique. A la Société d'Archéologie nationale a succédé la Société de Saint-Jean pour l'encouragement de l'Art chrétien ; le mouvement dans ce sens s'accentue donc plutôt qu'il ne s'affaiblit. Mais qu'en résultera-t-il ? Y a-t-il là quelque agitation factice et fiévreuse sans influence et sans portée ? Au contraire, devons-nous saluer l'aurore d'un jour nouveau, radieux et triomphant ? C'est le secret d'un avenir prochain. Mais il est absolument hors de doute que si l'art religieux, soit sous sa forme archaïque et traditionnelle, soit sous une forme nouvelle, cessait d'exister, et était à jamais proscrit, on pourrait considérer aussi l'art profane comme atteint d'une décrépitude irrémédiable ; car il n'y a pas d'art sans la science unie à la pensée et au goût. Il n'y a pas d'art sans la tradition, sans style et sans une recherche de l'idéal. Un art qui ne releverait que de lui-même ne saurait vivre longtemps. Réduit à un réalisme grossier, il se lasserait bientôt de ses types ; il deviendrait un métier servile et s'exclurait lui-même volontairement des arts libéraux.

FÉLIX CLÉMENT,
Vice-Président de la Société de Saint-Jean.

L'ART RUSSE

Deuxième et dernier article *

VI.

L'unité politique de la Moscovie date de Jean III (1462-1505). Elle ramena la vie dans la société engourdie : le joug mongol une fois secoué, on fit appel à l'Occident dans le but de promouvoir avec son aide les sciences et les arts. La construction des églises en pierre ne pouvait échapper à l'influence étrangère ; aussi les plus remarquables édifices religieux de Moscou sont-ils l'œuvre des artistes étrangers, venus surtout de l'Italie nord-est. Ces maîtres ont apporté avec eux le style de renaissance dont le palais d'Urbino était l'expression la plus complète, comme le style roman l'avait été en Suzdalie au XIIe siècle. En même temps les artistes italiens introduisirent dans l'art russe les habitudes de leur pays, une ornementation originale, pleine de goût et d'un grand sentiment esthétique.

Avec Jean IV (1533-1584) se termine la première période moscovite. Le style des églises bâties sous le règne de ce tsar, surnommé le *Terrible*, et qui aimait pourtant les arts, ne diffère pas beaucoup du style souzdalien. Généralement elles ne sont pas grandes, et n'ont qu'une coupole unique, qui n'a pas encore la forme bulbeuse ; l'ensemble de l'architecture a un caractère rationnel.

Si les églises de ce temps étaient de petite dimension, elles

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1877, p. 122.

étaient, en revanche, très-nombreuses. Des centaines en sont attribuées à Ivan IV ; on en rencontre depuis Tver jusqu'à Kazan, partout où le conquérant de Kazan avait passé ou campé durant l'expédition. Mais le monument le plus remarquable de son époque, c'est l'église de la Protection de la sainte Vierge, vulgairement appelée *Vassili Blagennoï*, ou Basile le bienheureux, que l'Église russe compte au nombre de ses saints. M. Viollet-le-Duc reconnaît sans peine dans cette célèbre église l'incarnation du style moscovite. Il en étudie les parties les plus originales, en trace le dessin et fait ressortir ce qui lui donne un caractère si tranché, une physionomie si particulière ; c'est notamment le système des arcs encorbellés, l'alliance des encorbellements bulbeux avec les coupoles en pyramides à huit pans. Il fait remarquer que les architectes russes des XVe et XVIe siècles ont été pourvus d'un sentiment très-juste des proportions dans les compositions imaginées sur le programme traditionnel qu'ils devaient suivre. Les rapports entre l'édifice et les combles élevés qui lui servent de couronnement, sont généralement bien saisis, et les détails, quoique parfaitement étrangers au goût classique conventionnel, sont à l'échelle de l'ensemble ; ils font ressortir le système de construction adopté, avec adresse et un grand sens pratique (p. 111).

Bien que la structure adoptée dans l'église de Vassili Blagennoï rappelle certaines combinaisons persanes et arabes des XIVe et XVe siècles et dérive du même principe, il ne faudrait pas, selon M. Viollet-le-Duc, y voir une imitation de ces formes, mais une déduction *sui generis*, amenée par cette tendance de l'architecture russe à élever de plus en plus les coupoles couronnnant les édifices religieux et à les amincir afin de laisser de l'air entre elles (p. 113).

Les appréciations d'un juge aussi compétent en tout ce qui touche à l'art architectonique auront, sans doute, plus de poids que les impressions irréfléchies de voyageurs-écrivains.

L'église du *Patronage* ou de Vassili Blagennoï est trop exceptionnelle et a été trop diversement appréciée pour que nous ne lui accordions pas quelques instants d'attention. Théophile Gauthier en a donné une description qui désespère les imitateurs [1]. Pour le brillant écri-

[1] *Voyage en Russie*, t. I, p. 28 et suiv.

vain, c'est sans doute le monument le plus original du monde, il ne rappelle rien de ce qu'on a vu et ne se rattache à aucun style : on dirait un gigantesque madrépore, une cristallisation colossale, une grotte à stalactytes retournée, une chose qui n'a ni prototype, ni similaire. On pourrait la prendre pour une pagode indoue, chinoise ou thibétaine. En voyant cette église impossible, on se demande si ce n'est pas un mirage fantastique, un édifice des nuées bizarrement coloré par le soleil, et que le tremblement de l'air va déformer ou faire évanouir. Haxthausen la compare à un immense dragon aux éclatantes écailles accroupi et dormant [1]. Pour le docte Kugler, c'est un tas d'énormes champignons merveilleusement groupés ensemble; cependant il lui reconnaît l'originalité [2]. Karamzine l'appelle un chef-d'œuvre de l'architecture *gothique* [3], qu'il avait ailleurs déclarée lourde, sans règles, sans proportions [4]. Snéghirev, archéologue de son métier, n'y voit qu'une *exception* au style dominant du XVIe siècle, un mélange bizarre des styles mauresque, gothique, indien et byzantin [5].

Tout autrement en ont jugé les spécialistes. Alexandre Brullov, professeur d'architecture et frère du célèbre peintre, admettait bien que l'architecture religieuse en Russie porte les traces du goût oriental et se rapproche beaucoup de l'architecture indienne; malgré cela, disait-il, le Kremlin, mélange des goûts divers et œuvre des divers architectes, offre un ensemble enchanteur. Quant à l'église de Vassili Blagennoï, que son étrange architecture rend particulièrement remarquable, il la donne pour *modèle d'après lequel on peut juger du goût de l'architecture russe :* celle-ci n'a ni les perfections de l'art gothique ni les dehors du romantisme rêveur et chevaleresque; mais elle montre dans ses débuts je ne sais quel éclat poétique, expression du génie populaire sortant de l'état de barbarie et commençant à sentir son indépendance [6]. Un autre académicien,

[1] *Études sur la Russie*, t. I, p. 37.

[2] *Geschichte der bildenden Künste.*

[3] *Hist. de l'emp. russe*, t. VIII, ch. IV, p. 197.

[4] *Hist. de l'emp. russe*, t. VI, ch. II, p. 74, édit. 1819.

[5] *Monuments de l'ancienne Moscou.* Moscou, 1842-1845, p. 343, 348.

[6] *Dict. encyclopéd.* de Pluchart. Saint-Pétersbourg, 1835, t. III, p. 275. Cité par M. Zabéline dans *la Russie ancienne et moderne*, 1878, n° 3, p. 189.

M. Richter, admire le luxe capricieux d'ornementation extérieure et intérieure du monument, luxe qui paraît n'être qu'un jeu de phantasia, mais en réalité concourant à l'harmonie de l'ensemble et à la solidité de l'édifice qui a résisté déjà à plusieurs incendies.

On peut voir à l'Exposition de cette année une bonne aquarelle faite à l'école Stroganov de Moscou et représentant l'église dont il s'agit. Toutefois il faut se rappeler que les constructions ajoutées au bas de l'église plus tard, nuisent à l'harmonie de l'ensemble et masquent en partie l'unité architectonique. On fera bien de consulter les anciens dessins antérieurs à ces constructions, par exemple celui que donne *Oléarius* [1]. On ne doit pas oublier non plus que l'église de *Pokrov* est un groupe de sept églises formant un tout.

Pour ma part, il me fait penser à l'Erechteïum de l'Acropole d'Athènes. Ce célèbre monument qui passe à juste titre pour un chef-d'œuvre, est aussi un groupe de trois temples avec trois portiques à des niveaux différents. On ne saurait trouver en Grèce rien de plus capricieux et de plus pittoresque. L'architecte qui l'a bâti s'est complétement affranchi des règles de la symétrie, tout en rachetant les irrégularités hardies de son plan, par la grâce exquise des détails, la grande variété dans l'ordonnance et la beauté de l'exécution [2].

En disant que le XVIe siècle fut témoin de la splendeur de l'art russe (il s'agit surtout de l'architecture), M. Viollet-le-Duc exprimait, au fond, la même pensée que MM. Richter et Brullov.

Toutefois il s'arrêtait à la forme extérieure, à la beauté apparente, laissant complétement de côté ce qu'on pourrait appeler l'*âme* du monument. Or, il y a des auteurs qui voient cette âme pour ainsi dire répandue dans les moindres parties de l'église, et leur imprimant un cachet d'harmonie et d'unité inaccessible aux regards des profanes. D'après eux, l'architecte du Pokrov aurait tout simplement traduit en pierre et en couleur la vision qu'avait

[1] Il a été récemment reproduit par M. Tchaiév, dans *la Russie ancienne et moderne*, 1875, p. 147; mais il n'a pas la même netteté que la gravure originale des premières éditions d'Amsterdam, de 1647 ou de 1663.

[2] *Entretiens sur l'architecture*, p. 56. Il faut lire en entier les pages classiques consacrées à la description de ce monument et la défense que l'auteur en présente sous une forme dramatique.

que saint André à l'église de Vlachernes et qui a donné lieu à la fête de la Protection de la sainte Vierge (1er octobre), fête aujourd'hui inconnue aux Grecs, mais fort populaire en Russie. Saint André vivait au Xe siècle [1]. Pour comprendre l'idée de l'architecte et le sens caché sous les formes en apparence bizarres et grotesques, il faut ouvrir le Ménologe et lire le récit de la vision. Alors tout s'explique, tout parle; le désordre apparent fait place à une parfaite ordonnance, l'harmonie se rétablit partout, et l'édifice apparaît aux regards étonnés dans une imposante et radieuse unité. On y reconnaît tous les dédails du récit; on a le *pourquoi* de chaque ornement et de chaque peinture, c'est *la vision* immobilisée par la pierre, un symbolisme sublime dont la sainte Vierge, figurée par la *tour centrale*, est le personnage dominant, et dont tous les éléments sont fournis par les livres saints et les hymnes liturgiques qu'on chante à la fête du Pokrov. Quoi qu'il en soit de cette interprétation qu'on trouvera peut-être un peu trop libre, et que je ne fais qu'indiquer, l'église du Patronage de la sainte Vierge demeurera comme le monument le plus original de son temps. En lui, dit M. Zabéline, se trouve l'expression la plus complète du style architectural qui a imprimé son cachet sur toutes les églises contemporaines de Moscou et des environs (c'est-à-dire de celles qui furent bâties vers le milieu du XVIe siècle). Ce style peut à bon droit être appelé *russe* par excellence; il est d'invention locale, et témoigne de l'originalité et de la spontanéité de l'architecture russe [2]. Sur ce point l'archéologue distingué de Moscou se rencontre avec l'éminent architecte français. On a donc eu raison de dire que Vassili Blagennoï n'a été tiré qu'à une épreuve [3].

Toutefois n'oublions pas la modeste église de St-Jean-Baptiste, du village de Diakovo, bâtie à l'endroit même où le tsar Basile avait

[1] Feu Léon Dahl s'est trompé en faisant de ce saint de Constantinople un contemporain de Vassili Blagennoï de Moscou, mort six siècles plus tard. Remarquons, à cette occasion, que la légende du Ménologe fait de S. André un *slave* d'origine. Le P. Victor De Buck, de regrettée mémoire, a publié sur la fête du Pokrov ou, comme il dit, du *Scapulaire*, une très-intéressante notice qu'on peut lire dans les *Précis historiques* de 1858, livraison du 15 juillet.

[2] *Messager de l'Europe*, 1867, t. I, p. 407.

[3] Théophile Gautier, *Voyage en Russie*, II, 30.

appris la nouvelle de la naissance de son fils Jean, surnommé plus tard *le Terrible* (1530). Elle n'est pas moins originale dans son ensemble que la précédente, quoique d'un style plus grossier, qui indiquerait que c'est l'œuvre d'un constructeur indigène. Quant à l'ancienneté, il est difficile de dire laquelle des deux a droit à la priorité ou servit de modèle à l'autre.

L'architecture en bois mérite une mention spéciale ; grâce aux forêts qui abondent en Russie, surtout dans la zone septentrionale, elle a reçu de grands développements. Nous y retrouvons les mêmes principes de construction que sur les rampes d'Hymalaya ou en Scandinavie, au Japon ou en Suisse. L'identité de ces constructions est un des faits les plus intéressants à étudier. « L'habitant du canton de Berne, n'a guère plus la notion des usages adoptés par les Grands-Russiens, que ces derniers n'ont la connaissance des constructions élevées par les montagnards de l'Hymalaya ; et cependant, si une fée transportait d'un coup de baguette un châlet suisse sur les hauts plateaux de l'Inde et une maison de bois des Kachmiriens dans la Grande-Russie, ces populations si éloignées les unes des autres, s'apercevraient à peine de l'échange (p. 138) », M. Viollet-le-Duc, qu'on vient de lire, explique ce fait par l'aptitude de race ; d'après son système, les Aryas avaient des dispositions particulières pour des constructions en bois, c'est-à-dire pour le métier de charpentier, tandis que la race jaune construisait par agglomération et donnait des maçons. A cela on a répondu [1] que les Chinois, qui ne sont pas de la race âryenne, ont des constructions en bois ; que les constructions des Japonais, qui ne sont pas âryens non plus, ressemblent fort à celles de la Suisse. De même les Scandinaves, qui appartiennent à la race âryenne, ont commencé par bâtir des habitations demi-souterraines en pierre et en bois, dont les *tumuli* de l'Ouest ne sont que les copies. Puis, ajoute le même auteur, ils ont construit par empilement, comme les Russes, et non pas assemblage, comme le dit M. Viollet-le-Duc.

En Russie, dès le XIIe siècle, les Vladimiriens (habitants de Vladimir-sur-Kliazma) étaient renommés pour leurs constructions en pierre, comme les Novgorodiens passaient pour être d'habiles char-

[1] M. Darcel, dans la *Gazette des beaux-arts*, mars 1878, p. 281.

pentiers, dès le XIe siècle. Dans une guerre civile entre Jaroslav le Grand, chef des Novgorodiens, et Sviatopolk le Maudit, prince de Kiev, les troupes kiéviennes insultaient les Novgorodiens en leur criant : « Charpentiers que vous êtes ! Attendez, nous allons vous donner des maisons à bâtir ! » Les Rostoviens, à leur tour, en guerre contre les Vladimiriens, les traitaient de *maçons* et les regardaient comme une vile populace [1].

Ces insultes populaires sont à noter, parce qu'elles indiquent le genre de travail que telle ou telle province avait autrefois exercé de préférence. — Nous avons parlé plus haut des églises en pierre blanche de style roman qui ont été bâties par le prince Bogolubski et ses successeurs immédiats dans la province souzdalienne dont Vladimir était la capitale.

L'auteur de l'*Art russe* ne s'occupe que de l'architecture civile. Il décrit avec beaucoup de fidélité la maison du paysan, l'*izba* russe, et donne deux dessins parfaitement exacts qui en représentent l'extérieur et l'intérieur. Non content de cela et réunissant des éléments épars de tout côté, il propose un essai de restauration de l'ancienne maison seigneuriale. Sa restauration a été très-goûtée des architectes russes : ils lui trouvent une physionomie assez nationale [2]. Quant à l'*izba*, le type en a été choisi dans la province de Kostroma ; celui qu'en donne feu Léon Dahl, dans son travail sur les églises en bois [3], est plus complet et aussi plus rare. Il eût été à propos de donner le dessin de l'ancien palais de Kolomna, qui est pour l'architecture en bois ce que Vassili Blagennoï est pour les constructions en pierre. Il fallait surtout ne pas oublier l'architecture religieuse qui a aussi son intérêt. Nous allons réparer cet oubli le plus brièvement possible.

Les églises en bois remontent aux origines chrétiennes de la Russie. Déjà au temps du prince Igor (912-945), il existait à Kiev une église *varègue* en bois, sous le vocable du prophète Élie. La cathédrale de Sainte-Sophie de Novgorod était construite également

[1] Karamzine, trad. par S. Thomas et Jauffret, t. II, p. 9; t. III, p. 43.

[2] Léon Dahl, dans la *Gazette de Moscou*, n° 302 de 1877, et aussi dans une édition séparée.

[3] *Zodtchy*, mars 1872, p. 32.

en bois. En général, elles étaient de petite dimension et imitaient le style byzantin.

La province d'Olonetz, au nord de la Russie, a le privilége d'avoir conservé les plus vieilles églises en bois, comme elle conserve encore les chansons historiques du cycle de Vladimir, depuis longtemps oubliées à Kiev et dans l'Ucraine, leur berceau. Le district de Lodeinopolé possède la plus ancienne de toutes, c'est l'église de Saint-Georges qu'on dit avoir été bâtie par Alexandre Svirski, en 1493. Une autre église, du XVIe siècle, dédiée à S. Lazare et située dans la même province, district de Poudoge, se fait remarquer par ses dimensions microscopiques. Elle rappelle ces sanctuaires dont parle Oléarius dans son voyage de Moscovie [1] et qui pouvaient contetenir une quinzaine de personnes tout au plus; aussi en compte-t-il environ 2,000, en y comprenant les moindres oratoires publics ou privés; ce qui explique pourquoi on dit que Moscou a 40 fois 40 églises, expression aussi populaire qu'elle est hyperbolique. L'iconostase de la chapelle de Saint-Lazare est réduite à son *minimum*.

L'ouverture du milieu qui représente la porte royale, se compose de deux planches servant en même temps d'icônes où sont peints S. Basile et S. Jean Chysostome. La porte latérale consistait, il n'y a pas longtemps encore, en une simple planche. Les icônes venaient se placer au-dessus et sur les côtés de la porte du milieu, à mesure que la piété des fidèles en fournissait le modeste contingent. — Comme contraste nous citerons l'église de Kige construite en 1714, dans le district de Pétrozavodsk. Elle n'a pas moins de 21 coupoles, formant cinq étages et produisant l'effet le plus singulier [2]. On dirait une famille d'énormes champignons de diverses grandeurs, superposés les uns sur les autres. Cette comparaison convient à la chapelle de Kige infiniment plus qu'à Vassili Blagennoï de Moscou, pour qui elle a été inventée par un critique allemand. Il serait intéressant de comparer l'architecture des églises russes en bois avec les constructions analogues des autres pays slaves (Pologne, Moravie,

[1] Édit. de 1663, p. 248.

[2] Tous ces détails ont été donnés par feu Léon Dahl, dans le n° de *Zodtchy*, cité plus haut.

Bohême, Galicie) ainsi que de la Hongrie, de la Suède, de la Norwége et de l'Angleterre. En Hongrie, où il y en a plusieurs centaines, la plupart sont gothiques et d'un aspect fort gracieux. Mais il est temps de retracer la physionomie propre de l'art russe, d'en faire ressortir les caractères les plus saillants.

Un des traits distinctifs de l'architecture religieuse, c'est la multiplicité des coupoles. Anciennement, les églises n'avaient qu'une seule coupole ; c'était l'usage général et il s'accordait avec la modeste étendue des premiers temples. Plus tard, les cathédrales, en répétant les parties essentielles de la structure, multipliaient aussi leurs combles. Elles en reçurent d'abord cinq, puis sept, dix et davantage. La Ste-Sophie de Kiev et de Novgorod en avaient treize. L'église en bois Kige en compte vingt-deux, et dans celle des Dîmes, à Kiev, le nombre atteint le chiffre de *vingt-cinq !* Mais la multiplicité des combles ne changeait rien d'essentiel ni dans le plan, ni dans la façade ; ce n'était qu'une répétition pour ainsi dire matérielle, mécanique, de mêmes parties de l'édifice, et non un développement organique. L'ensemble de ces constructions uniformes réunies autour de la coupole centrale, formait un groupe d'églises distinctes, appelé Sobor, — mot qui veut dire *réunion des fidèles*, temples vivants.

Depuis l'établissement du patriarchat (1589), le nombre de cinq coupoles, symbole des cinq patriarchats, devint obligatoire et définitif. Ce symbolisme pétrifié devint aussi un type consacré.

Un autre trait caractéristique, c'est la forme bulbeuse des coupoles que tout le monde connaît : on n'a qu'à regarder la charmante église russe de Paris, pour s'en faire une idée. Ces bulbes apparaissent et se développent dans les édifices moscovites à partir du XVIe siècle. M. Viollet-le-Duc en trace la genèse et traite la question supérieurement, comme c'est d'ailleurs le cas de tout ce qui, dans son ouvrage, touche à l'architecture où il parle en maître. Les coupoles russes seraient, d'après lui, une imitation des monuments indous, lesquels à leur tour dériveraient de la forme des constructions primitives en charpentes.

Aux coupoles ayant la forme d'ognon, il faut ajouter le même caractère indéniable de l'architecture russe, le système des arcs encorbellés et le caractère pyramidal des églises, dont Vassili

Blagennoï offre un si frappant exemple. On trouvera là-dessus, dans le livre de M. Viollet-le-Duc, tous les développements désirables, enrichis de nombreux et beaux dessins qui, étant unis à la lucidité transparente du langage, en rendent l'intelligence facile aux moins versés dans ces matières.

Il en est qui font de la loi des proportions une condition essentielle de l'architecture russe. Sans cela, disent-ils, on ne saura jamais ce qu'il y avait de proprement national dans l'art de construire [1]. Sans doute, les architectes russes devaient posséder des formules traditionnelles déterminant les rapports des diverses parties de l'édifice, soit entre elles, soit avec le tout. L'étude des anciens monuments montre que ceux qui les avaient bâtis se préoccupaient des lois de proportions bien plus que ceux qui les restaurèrent plus tard : parfois les constructions postérieures s'ajustent mal avec les premières. On fait bien de rechercher ces lois de symétrie, de déterminer exactement l'unité métrique, le *module* qu'on employait dans les constructions. Mais on doit aussi tenir grand compte de la combinaison des lignes : car, ainsi que le dit excellemment M. de Vogüé [2], « l'harmonie des lignes a, comme celle des sons, certaines règles qu'on ne saurait violer impunément ». Toutefois, si l'une et l'autre constituent un élément essentiel de l'art en général, ce sont les formes qui en déterminent la physionomie propre, un style particulier ».

Dans tous les cas, l'art russe révèle un grand sentiment des proportions. Voici en quels termes M. Viollet-le-Duc en apprécie les qualités : « L'élégance, non sans hardiesse ; l'étude attentive de l'effet des ensembles ; une ornementation discrète qui jamais ne puisse détruire les lignes principales et laisse des repos pour l'œil, ornementation qui doit consister surtout, dans les parties élevées au-dessus du sol, en colorations, afin de produire son *maximum* d'effet. Ce sentiment des proportions est manifeste encore dans les porches ou auvents qui s'élèvent à la base des édifices ou des

[1] M. Zabéline, *Traits d'autonomie dans l'architecture russe*, art. publié dans *la Russie anc. et nouv.*, avril 1873, p. 302.

[2] *Syrie centrale*, t. I, p. 26.

églises (p. 181) ; et il revient plusieurs fois sous la plume de l'auteur de l'*Art russe*.

Voilà pour l'extérieur et l'ensemble de construction. Passons à l'intérieur.

Ici, une particularité architecturale des églises russes consiste à séparer le sanctuaire de la nef par une cloison ornée d'images et qu'on appelle pour cela *iconostase*. Il n'existe guère d'église si pauvre et si petite qu'elle soit qui n'ait une iconostase. Cette cloison à images a trois portes dont celle du milieu est plus grande que les deux autres. On l'appelle royale ou sainte, parce que Jésus-Christ, Roi des rois et Saint des saints, y passe pendant les offices divins, soit personnellement présent dans le sacrement de l'Eucharistie, soit représenté par l'Evangile. Aussi le droit de passer par la porte royale est-il réservé aux prêtres seuls : les diacres n'y passent qu'en portant le saint calice ou le livre des Evangiles ; hormis ce cas, ils entrent dans le sanctuaire, ainsi que d'autres clercs, par les deux portes latérales, dont l'une s'appelle méridionale, l'autre septentrionale, selon leur position relativement à l'autel situé toujours à l'orient.

Les iconostases peuvent recevoir un très-grand nombre d'images ; quelquefois elles en ont jusqu'à sept rangées et montent jusqu'à la naissance de la voûte. Ici, comme dans tout le système d'ornementation picturale, la tradition impose à l'artiste certaines règles à suivre. Ainsi, il est obligé de représenter Jésus-Christ et sa sainte Mère de chaque côté de la porte royale, et, sur la porte elle-même, l'Annonciation et les quatre Évangélistes. Les portes latérales doivent avoir les images des saints Anges, qui servent Dieu devant le trône de sa gloire, ou les saints diacres qui l'ont servi devant ses autels sur la terre. On y ajoute celles des saints patrons de l'église. Au-dessus de la porte sainte, on peint ordinairement la T. S. Trinité, sous la forme des trois anges accueillis par Abraham, ou la dernière Cène. Le choix des autres images est laissé à la volonté de l'artiste.

Les Evangélistes sont représentés avec leurs attributs accoutumés. Parfois cependant la règle souffre des exceptions. A l'église de l'Epiphanie de Vessiégonsk, S. Jean est peint avec *un lion ailé*,

tandis que S. Marc a pour attribut *un aigle tenant l'évangile* [1]. Un tableau sur bois de cyprès, placé au-dessus de la porte royale de la même église, représente au milieu la très-sainte Trinité, et de chaque côté, Notre-Seigneur Jésus-Christ communiant les apôtres : à gauche, sous les espèces du pain ; à droite, sous celles de vin. C'est ainsi que la Cène est traitée sur les mosaïques de Ste-Sophie de Kiev, et de St-Michel aux coupoles d'or (XIe-XIIe siècle). L'iconostase ou la porte royale de Vessiégonsk avait autrefois appartenu au couvent de Simonov, de Moscou, dont Vessiégonsk, alors simple village, était une dépendance [2].

Les plus anciennes iconostases qu'on connaisse en Russie datent du XVe siècle ; celle de l'église en bois de Saint-Jean le Précurseur à Rostov est une des plus remarquables. Elle a été donnée par le tsar Jean le Terrible. La plupart de ces iconostases ou plutôt de ces portes saintes sont revêtues de fines sculptures dorées et de petits tabernacles surmontés de coupolettes et de croix. Il est à remarquer que les colonettes auxquelles ces portes sont attachées conservent encore la forme des anciens temps quand les iconostases étaient peu élevées ; elles se terminent toutes par une boule et s'harmonisent peu avec le reste du sanctuaire. On voit que ce n'était plus qu'un souvenir des temps passés qui témoignait de la date récente des iconostases élevées. L'usage de construire des iconostases compliquées, chargées de plusieurs séries d'images, doit être postérieur à la période de la domination mongole (1240-1480) : tout porte à croire qu'il prit naissance dans le temps où, affranchi du joug détesté, le Russe leva la tête et voulut montrer aux tatares que *le Dieu russe est grand :* c'est l'expression dont s'est servi Léon Dahl. (*Zodtchy*, 1873, p. 4).

Autre particularité de cette époque, c'est de peindre sur les portes royales non pas les quatre évangélistes, mais les SS. Basile et Jean Chrysostome. Si donc aujourd'hui l'iconostase fait une partie intégrante de construction architectonique et décorative, il s'en faut beaucoup qu'il en ait été ainsi dès l'origine. Plus on étudie les

[1] Voir ce qui a été dit à ce sujet dans ma description d'un *Tétraptyque russe*, publiée ici-même (octobre-décembre, p. 267 et suiv.).

[2] *Moniteur de l'ancien art russe*, 1874, *Mélanges*, p. 14; notice communiquée par Giznevski.

églises russes de la période ancienne, plus on constate l'absence des iconostases sous leur forme actuelle. Cette intéressante question, que malheureusement l'ouvrage sur l'*Art russe* a laissée intacte, a été l'objet des savantes et consciencieuses recherches de M. Filimonov [1]. Appuyé sur des documents écrits et sur des anciens documents existant encore en Russie, l'infatigable archéologue de Moscou établit, le premier de tous, que l'usage des iconostases telles qu'on les construit maintenant, ne remonte pas au-delà du XVe siècle. Avant cette époque il n'y avait qu'un grillage ou une balustrade à plate-bande à hauteur d'appui ; elle supportait des colonnes auxquelles on attachait des rideaux. C'est ce que prouvent les plus anciennes églises en Russie, par exemple, la vieille église de Saint-Nicolas de Lipna, près la Novgorod, bâtie en 1292, et dont M. Filimonov a fait une description détaillée. Une ancienne peinture représentant l'autel de Sainte-Sophie de Kiev, indiquerait qu'il en a été de même dans cette cathédrale, prototype des églises russes. L'Italie, la Grèce, la Géorgie viennent prêter le concours de leur témoignage. Les exemples que ces pays ont fourni à l'auteur, et qu'il serait facile de multiplier, donnent l'idée des transformations qu'a dû subir la forme primitive de ces clôtures du sanctuaire, suivant les temps et les pays. Parmi les exemples cités, figure la célèbre basilique de Saint-Clément à Rome, où la forme primitive apparaît dans toute sa noble simplicité. Dans son excellent ouvrage sur *les Églises de la Terre sainte*, M. le comte Melchior de Vogüé donne le dessin d'une ancienne mosaïque conservée à la basilique de la Ste Vierge à Bethléem. Cette mosaïque représente l'église d'Antioche, composée de trois arcades, une grande et deux petites que supportent quatre colonnes à fûts historiés et à chapiteaux feuillagés. Au-dessus de l'arcade latérale, s'élève un long tambour percé d'une fenêtre et terminé par une petite lanterne octogone que couronne *une coupole semblable*, dit M. Vogüé, *à certaines coupoles de la Perse et de la Russie*. A la naissance des arcs est située une poutre qui relie les colonnes et qui rappelle la *trabes* ou *tref* des églises gothiques ; sur les côtés elle soutient des draperies élégamment relevées. En outre

[1] *Recherches archéologiques d'après les monuments*. Moscou, 1859. Voir aussi la notice de M. Goloubinski dans la *Revue orthodoxe* de 1872, t. II, p. 570 et suiv.

les arcades latérales sont *fermées par des barrières à hauteur d'appui*, p. 73. Cette dernière particularité existait probablement sur les autres mosaïques ; mais de sept conciles œcuméniques qu'elles représentaient, celui d'Antioche est le seul dont le dessin se soit conservé en entier. La basilique de Bethleem date de l'époque des croisades.

La question soulevée par M. Filimonov n'intéresse pas seulement les archéologues et les artistes. Elle touche à des intérêts d'un ordre supérieur. Elle prouve que l'Église latine, qui ne connaît point le système d'iconostase, a pour elle l'antiquité ; et qu'elle a parfaitement raison de protester hautement contre le zèle plus ardent qu'éclaire de ceux qui voudraient faire de l'usage des iconostases une condition d'orthodoxie et un signe certain de l'antiquité chrétienne. L'innovation vient non de Rome, mais de Moscou ; comme on le voit, elle est postérieure à l'époque de leur union dans la foi.

VII.

Nous avons essayé, dans ce qui précède, de présenter quelques considérations sur les origines et les sources des arts que possède la Russie, sur leur nature et sur leur caractère distinctif ; il nous reste à dire quelques mots sur le but auquel ils doivent tendre ou, comme parle l'auteur dont nous suivons les traces, sur l'avenir de l'art russe.

L'architecture vient ici en premier lieu, et il est inutile d'ajouter que ce sujet est traité par le restaurateur de Notre-Dame avec une supériorité incontestable. De toutes les parties de son livre, celle-ci est la plus positive et la plus pratique. Les vues de l'éminent architecte se résument dans la thèse suivante : « La Russie, pour faire éclore une véritable Renaissance, ne doit pas se borner simplement à reproduire matériellement les exemples laissés au moment où l'art slave fut tout à coup arrêté dans sa marche par l'imitation peu réfléchie des œuvres occidentales, elle a mieux à faire : choisir parmi ces éléments ceux qui permettent une explication perfectionnée, ceux qui proviennent des sources les plus pures, les plus originales, les plus conformes au génie national ; les structures qui

s'accordent le mieux avec les habitudes, les traditions, les matériaux, la nature du climat ou les ressources locales. » (p. 178). — L'auteur entre dans des détails techniques qu'on fera mieux de lire dans son ouvrage ; nous ne pouvons qu'indiquer sommairement les points les plus saillants. Ainsi, il applique sur une grande échelle la construction des voûtes sans cintres à la construction des coupoles et l'envoûtement des larges espaces, — d'après le procédé récemment découvert dans les anciens édifices de l'Asie-Mineure et de la Grèce. Il donne un spécimen de la manière dont on peut appliquer au style russe son procédé de construction mixte en pierre et métal, etc., etc.

Les conseils d'un homme aussi expérimenté seront certainement utilisés, et nous savons que déjà il s'est formé à Saint-Pétersbourg un comité d'architectes pour mettre en exécution ce que ses projets ont de praticable.

Mais le point principal, celui dont il fait dépendre l'avenir de l'art russe, c'est qu'on ne fasse aucune concession aux influences occidentales comme étant étrangères à son génie, et qu'on aille puiser aux sources qui l'avaient développé, c'est-à-dire aux sources sortant de Byzance, de l'Orient, de l'Asie, de la Perse, de l'Arménie. Le moindre apport des arts occidentaux détonnerait dans ce milieu (p. 185). — Après ce que nous avons dit plus haut en parlant des sources, cette conclusion ne nous étonne pas : on devait s'y attendre. Mais le conseil nous paraît plus facile à émettre qu'à réaliser. Il est plus que douteux que les artistes russes renoncent à leur habitude d'aller étudier les modèles et les monuments en Italie ou en France ; et il se passera du temps avant qu'ils préfèrent au séjour de Rome ou de Paris, celui de Tachkent ou de Téhéran. Il y a dans l'exclusion absolue de l'élément occidental quelque chose qui se ressent d'un système arrêté d'avance, pour ne pas dire d'une prévention.

Il est un point sur lequel je suis heureux de tomber d'accord avec l'éminent auteur de *l'Art Russe* ; c'est lorsqu'il demande pour l'art russe cette liberté complète dans ses expressions qui le distinguait au moment de son apogée, cette franchise d'allure qui exclut toute idée d'une ingérence étrangère (p. 186). — Pour être conséquent, il aurait dû la demander non-seulement pour l'architecture,

mais aussi pour la sculpture et la peinture. Ces deux derniers arts en ont peut-être bien plus besoin que l'architecture.

La sculpture surtout, je parle de la sculpture monumentale, devrait être affranchie des liens qui la retiennent. L'absence de la statuaire, on le sait, constitue une des particularités distinctives de l'art russe, qui marche en cela, sur les traces de l'art byzantin, son modèle. — Dans l'art byzantin la sculpture monumentale, à proprement parler, n'existe pas ; il paraît craindre la statue comme une idole, quoiqu'il emploie parfois le bas-relief dans la décoration des portes et des petits objets. Par une réaction contre la statuaire païenne, la nation grecque devenue chrétienne proscrivit les représentations sculptées de la divinité et des saints ; le résultat de cette exclusion fut l'abandon presque complet de la sculpture au profit de la peinture. — La sculpture d'ornement elle-même, dit M. Melchior de Vogüé, fut frappée de mort ; sa décadence est d'autant plus sensible que l'on s'éloigne d'avantage de l'antiquité, de ses enseignements interrompus et de plus en plus oubliés. (*Les Églises de la Terre Sainte*, p. 186.)

En Occident, les progrès de la peinture étaient inséparablement liés à ceux de la sculpture, l'art le plus élevé peut-être. Ainsi le siècle le plus florissant du style gothique (XIIIe siècle) fut aussi célèbre par le nombre immense des statues et des bas-reliefs de grandeur colossale qui ornent les cathédrales. Villars de Honnecourt étudiait à la fois la peinture et l'architecture, ainsi que le témoigne son album publié par M. Darcel (Paris, 1858). Tout récemment, M. G. Rohault de Fleury a reproduit le dessin du dôme de Sienne fait par Giacomo del Peliciaio (en 1382). « Ce dessin, dit l'éditeur des *Notes historiques* sur le dôme de Sienne [1], quoiqu'il soit exécuté par un peintre, pourrait être revendiqué par nos plus habiles dessinateurs d'architecture, qui n'atteindraient que difficilement la netteté, l'élégance, le goût exquis de sa composition ; il l'emporte de beaucoup sur le croquis à la plume de Villars de Honnecourt. » — L'école de Giotto (XIIIe XIVe siècle) correspond aux brillants progrès de la sculpture représentée par Nicolas de Pise. Michel-Ange était à la fois statuaire et peintre. L'art statuaire n'a

[1] Paris, 1877, p. 10, 2e col., à la fin.

jamais fleuri dans l'église grecque. Dès les premiers temps, il y fut enfermé dans un hiératisme étroit qui le conduisit rapidement à une décadence irrémédiable. Les byzantins préférèrent les procédés de la peinture à ceux de la statuaire ; les Russes suivirent leur exemple et ne laissèrent aucun monument statuaire. Il y a pourtant d'éclatantes exceptions dans certaines grandes églises, par exemple la cathédrale de Saint-Isaac, dont Théophile Gautier a donné une ravissante description. « Dans cette église, dit-il, il y a tout un peuple de statues qui anime cet édifice religieux. Et quelles statues ! Ainsi, sur la corniche de la coupole, sur les acrotères, les attiques et les entablements de l'édifice, sans compter les personnages à demi engagés des frontons, les bas-reliefs des voussures et des hémicycles, les figures des portes, *cinquante-deux* statues, trois fois grandes comme nature, forment un éternel peuple de bronze aux attitudes variées, mais soumises, comme un chœur architectural, aux cadences d'un rythme linéaire [1]. » Douze grands anges dorés, faisant fonction de cariatides, soutiennent des consoles où s'appuient les socles des pilastres qui forment l'ordre intérieur du dôme et séparent les fenêtres. Ils ne sont pas à moins de *vingt et un pieds de hauteur*.

Tout, d'ailleurs, dans ce monument colossal, a un caractère exceptionnel. Le style en est purement classique ; l'architecte qui l'a élevé est un français, Ricard de Montferrand ; un grand nombre de peintures qui ornent l'intérieur appartiennent aux artistes étrangers. La magnifique image du Christ colossal formant le vitrail d'une fenêtre au fond du sanctuaire, et ayant une attitude où la science moderne s'allie à la majestueuse tradition byzantine, a été exécutée à Munich (p. 378). Ce qu'il y a d'éminemment local, ce sont les effets magiques de lumière, les charmes indicibles qu'y ajoute la nature et qui produisent sur le visiteur une impression indélébile.

Il est à croire qu'avec du temps, l'église de St-Isaac cessera d'être une exception, quant à la profusion des statues, et que grâce à l'esprit de nouveauté et de sage liberté qui s'introduit jusque dans le sanctuaire, la statuaire sera affranchie des entraves séculaires qui la retiennent captive.

[1] *Voyage en Russie*, t. I, p. 313.

Quant à la peinture religieuse, le langage de M. Viollet-le-Duc est plus franc. Il conseille de s'affranchir de l'hiératisme étroit par l'étude de la nature. « Par leur situation géographique, dit-il, par leur affinité avec l'Orient, les Russes sont mieux qu'aucun autre peuple en situation d'étudier la nature humaine dans ses expressions les plus vraies. L'école byzantine a maintenu la peinture monumentale russe dans les limites du style, mais sans les franchir; il est possible de composer un art plein de sève en puisant dans l'étude de la nature » (p. 242).

« Il est bien entendu, ajoute-t-il ailleurs, que nous ne considérons pas l'hiératisme comme le dernier mot dans les arts ; mais conserver la chaîne des traditions et y ajouter chaque jour un nouveau chaînon, c'est ce que doit se proposer tout art national » (p. 257).

Concilier l'art avec la tradition, l'inspiration avec les formules données, le beau avec le dogme : voilà le but que doit poursuivre la peinture religieuse, l'idéal auquel elle doit aspirer. Mais là aussi gît la difficulté. Jusqu'à présent on a trop sacrifié la forme à la tradition ; il est juste de donner une part plus large à la première, sans abandonner la seconde. M. Viollet-le-Duc a sur l'une et l'autre des vues très-justes et auxquelles on ne saurait ne pas applaudir.

Voici comment il interprète le caractère ascétique donné aux figures des icônes russes. « Les premiers missionnaires chrétiens qui tentèrent de convertir les populations barbares, avaient à lutter contre la tendance très-prononcée de ces populations vers la satisfaction brutale et exclusive des besoins matériels. Il fallait, pour eux, vaincre la chair et les appétits les plus grossiers.

« Ainsi, la représentation des personnages donnés comme des exemples de sainteté, de supériorité morale et de sagesse dût-elle exclure toute idée de sensualisme et se rapprocher le plus possible d'un type extra-humain, n'ayant rien des passions et des appétits de l'homme barbare.

« Les Saints sont, dès lors, représentés comme des êtres ne possédant aucun des caractères propres à l'homme qui vit de la vie matérielle. Ce sont des ascètes ayant dépouillé les formes qui constituaient, pour les Grecs de l'antiquité par exemple, la beauté : c'est-à-dire la santé, conséquence d'un développement physique complet.

« L'art étant un des moyens de moraliser la foule, de l'amener à

se représenter la forme que prennent la sainteté, la vertu, les personnages des icônes se montrent graves, rigides, maigres, décharnés même, ou couverts de vêtements longs qui masquent entièrement les nus, et voués aux seules occupations spirituelles » (p. 98).

On ne pouvait mieux rendre les raisons qui ont dû faire consacrer une des expressions les plus populaires de l'art chrétien ; et nous tenions à ne pas priver le lecteur du plaisir de lire cette page écrite sous une inspiration franchement chrétienne et dans un langage si conforme à la vérité. Toutefois, hâtons-nous de l'ajouter, l'auteur ne formule ici aucun jugement sur la valeur esthétique de l'iconographie russe ; il se borne à expliquer le fait. Quant à *l'idéal* de la peinture religieuse qu'il aurait désiré voir adopté par l'iconographie russe, nous l'avons vu, cet idéal diffère essentiellement de celui que l'Église russe croit être seul le véritable, qu'elle prétend pouvoir réaliser, tout en restant religieusement fidèle aux préceptes de l'hiératisme absolu, en d'autres termes, en restant esclave du formalisme oriental.

C'est aussi notre conviction. Nous estimons qu'avant tout on doit puiser à la source vivifiante de la nature. Quelle école peut égaler celle-ci ? Un peintre veut-il apprendre à colorer ? Qu'il étudie les merveilles de la flore ; ou plutôt, il n'a qu'à regarder autour de lui.

Je citerai, à ce propos, le fait suivant dont la lecture m'a vivement frappé [1]. « En 1853, un professeur anglais, M. Edward Forbes, fit cinq leçons sur les formes animales, en particulier dans les groupes des mollusques, des rayonnés, des annelés et des protozoaires. Pouvait-il être de sujet plus ingrat ? M. Forbes s'est attaché à mettre en lumière les arrangements et les répétitions symétriques si élégantes qui sont le caractère de nombreuses espèces, les dessins d'une variété infinie et d'un enchevêtrement inouï procédant de la simple figure primitive, les entrelacs singuliers, les courbes curieuses brusquement rompues, les gammes de nuances qui échappent à l'analyse, les effets imprévus de contraste de couleurs, les irisations et les glaçures, tant de rares et de précieux modèles que l'art humain n'a jamais égalés, que le savant connaît à peine, dont

[1] Il est rapporté dans un mémoire intitulé *Écoles et Musées*, par M. Natalis Rondot. Lyon, 1877, p. 57.

le fabricant ignore l'existence. » Les industriels dont se composait l'auditoire bénéficièrent sans peine de ces enseignements si profondément scientifiques.

Hâtons-nous de l'ajouter, la peinture religieuse a fait dans ces derniers temps des progrès réels dans la bonne voie.

Me voilà au bout de ma tâche.

Dans le cours de ce travail trop imparfait, je me suis attaché avant tout au sujet principal qui est l'art russe, en laissant de côté ce qui, dans le livre de M. Viollet-le-Duc, lui est étranger, et en regrettant certaines affirmations de l'éminent écrivain, celles surtout par lesquelles il termine son ouvrage. J'ai donc étudié, avec lui et dans le même ordre que lui, d'abord les origines et les sources de l'art russe, en insistant davantage sur les sources occidentales; ensuite, je me suis appliqué à faire ressortir les traits caractéristiques de cet art, soit dans l'iconographie et l'ornement, soit dans l'architecture civile et religieuse. Ces traits distinctifs, puisés dans des monuments, rendent manifeste cette vérité qu'il existe en Russie un art *sui generis*, art original, indépendant et fécond en ressources. Enfin, toujours à la suite de mon guide, j'ai présenté quelques réflexions sur les progrès que ces arts sont appelés à accomplir en puisant dans leur propre fond.

Malgré les lacunes inévitables dans une matière si vaste et encore si peu explorée, le livre sur l'*Art russe* aura toujours le mérite d'être le premier qui initie le public français à la connaissance d'un sujet entièrement nouveau pour lui. En Russie même, bien des gens y apprendront qu'ils possèdent un art national; et ceux à qui ces belles études n'apprendraient rien de nouveau, se sentiront animés d'une noble émulation pour faire mieux.

J. Martinov, S. J.,
Membre de la Société de Saint-Jean.

ICONOGRAPHIE DU BAPTÊME

Les sacrements ont été l'une des principales sources de l'art chrétien : aussi est-il d'un haut intérêt de rechercher comment, depuis les catacombes jusqu'à nos jours, les artistes ont traduit plus ou moins librement les rites sacramentaux du culte catholique. Nous allons nous occuper successivement 1° des figures du baptême ; 2° des représentations du baptême donné par S. Jean ; 3° des représentations du sacrement de baptême en général et de divers baptêmes particuliers.

CHAPITRE I.

DES FIGURES DU BAPTÊME.

Nous n'avons pas à nous occuper ici des raisons théologiques qui ont déterminé les saints Pères et les écrivains ecclésiastiques à voir dans divers symboles ou dans certains événements de l'Ancien Testament des figures du sacrement de la nouvelle Loi. Nous ne devons considérer ces figures que sous le point de vue iconographique.

La discipline du secret qui protégeait les mystères du Christianisme ne permit point, pendant les premiers siècles, de représenter le baptême d'une manière trop intelligible dans les peintures des catacombes. On dut recourir à des allusions discrètes, empruntées la plupart à l'Écriture Sainte, et dont la signification ne pouvait être comprise que par les initiés. On recourut d'abord aux signes idéographiques, aux figures allégoriques, et ce n'est guère qu'au

IVe siècle, alors que les lois de l'arcane tombèrent en désuétude, que les artistes purent librement aborder la représentation du baptême. Les voiles du symbolisme s'étendent encore plus sur les sculptures des sarcophages que sur les fresques des catacombes, parce que les tombeaux étaient plus en vue, soit alors qu'on les sculptait, soit lorsqu'on les plaçait dans les basiliques ou dans les cimetières supérieurs.

Nous allons indiquer, par ordre alphabétique, les principales figures allégoriques du baptême.

Agneau. — Sur le sarcophage de Junius Bassus, le divin Agneau, c'est-à-dire Jésus-Christ, baptise un agneau plus petit, figure du catéchumène, tandis qu'une colombe, planant au-dessus de ce groupe, répand l'eau ou l'huile de la sanctification.

Arche de Noé. — Elle a ordinairement la forme d'un coffre carré, juste assez grand pour contenir Noé à qui la colombe apporte un rameau d'olivier. C'est tout à la fois une représentation historique du déluge et l'image de l'âme du chrétien, qui, régénérée dans les eaux du baptême, est entrée dans l'arche du salut. Ce qui confirme le symbolisme de cette représentation, surtout dans les sculptures des pierres funéraires, c'est que, à la place du personnage historique de Noé, on voit parfois, dans l'arche, l'humanité en général représentée par un enfant, un jeune homme ou une femme [1], ou bien encore le fidèle défunt arrivé à la paix éternelle, grâce à la sauvegarde de l'arche mystique, c'est-à-dire de l'Église qui l'a baptisé.

Aveugle-né. — Le baptême étant la guérison de l'aveuglement spirituel, l'aveugle-né de l'Évangile était un type bien reconnaissable du baptême, d'autant plus que Jésus-Christ l'envoya se baigner dans la piscine de Siloé, proclamée par les Pères l'image du bain mystique de la régénération. Ordinairement, l'aveugle-né, de petite stature, tient un bâton pour se conduire; le Sauveur lui pose un doigt sur l'œil. Dans les plus anciennes représentations, comme sur un sarcophage de Sainte-Marie-Majeure (IVe s.), aujourd'hui au palais de Latran, la main du Sauveur cache la figure de l'aveugle qui a la taille d'un enfant. A partir du VIIIe siècle, on voit

[1] Bosio, *Roma sotterranea*, t. II, 42, 327, 331.

souvent les deux parties du miracle indiquées dans le même tableau, c'est-à-dire Notre-Seigneur touchant les yeux de l'aveugle, et le miraculé se préparant à se baigner dans la piscine, qui a parfois la forme d'une cuve carrée ou crucifère.

Bain de l'enfant-Jésus. — D'après divers évangiles apocryphes, une ou deux sages-femmes assistent à la nativité de N.-S., pour constater l'enfantement virginal de Marie. L'art chrétien semble avoir adopté cette fausse tradition dès le VIIIe siècle, en confiant à des sages-femmes le soin de laver le nouveau-né dans une cuve ayant souvent la forme de fonts baptismaux. Dans cette assimilation de l'Enfant divin avec le commun des hommes, ne faut-il voir qu'un envahissement du naturalisme? C'est assez probable pour ce qui concerne les siècles les moins éloignés : mais, à l'origine, le bain de l'Enfant-Jésus a pu être une image du baptême par lequel le Sauveur nous communique les grâces de son divin avénement, et l'on a pu aimer à supposer que Jésus, dès sa naissance, avait sanctifié les eaux qui devaient un jour nous sanctifier nous-mêmes. C'est l'avis de M. Grimouard de Saint-Laurent qui s'exprime en ces termes : « Il nous sera impossible de ne pas voir une allusion à l'efficacité du baptême, en tant qu'elle provenait du Sauveur, dans les représentations de sa nativité, où il est lavé, avec une persistance incroyable, pendant tout le Moyen-Age, nonobstant des raisons décisives contre l'inconvenance de la tradition à laquelle se rapporte une semblable particularité. On remarquera, d'ailleurs, que la cuve où cette cérémonie s'accomplit, est singulièrement analogue de forme avec les fonts baptismaux, montés sur un pied, et où le néophyte est plongé, qui figurent dans presque tous les monuments des mêmes époques quand on veut représenter un baptême : à tel point que, dans les *Annales archéologiques*, comme illustration d'un des articles de M. l'abbé Sagette sur l'iconographie de ce sacrement, on s'est cru fondé, sans parti pris, à faire figurer un de ces exemples de l'Enfant-Jésus lavé aussitôt après sa naissance [1]. »

Bouteille d'eau. — Un chapiteau de l'ancienne église abbatiale de Cunaud représente un navigateur assis dans une barque que semble retenir un personnage debout, tenant sous son bras une

[1] *Guide de l'Art chrétien*, t. III, p. 107.

bouteille allongée et signalant de la main gauche au nautonier une sirène qui vient, en nageant, lui présenter deux poissons. Le navigateur tend la main pour accepter ce présent. Le P. A. Martin a vu là un épisode d'un poème finlandais, *la Calewabart*[1]; M. l'abbé Auber a donné de cette scène une bien meilleure interprétation :

« Les matelots, dit-il[2], par cela même qu'ils flottent sur une surface mobile au gré des vagues et des tempêtes sont, dit S. Eucher, le symbole des pensées déraisonnables qui agitent l'homme; notre navigateur est donc un de ceux qui se laissent attirer par les pensées déréglées de la volupté, sirène perfide qui prétend le séduire par les deux poissons qu'elle lui offre; car le poisson, qui est un mets délicat, symbolise les délices matériels, l'un des plus grands périls de la vie présente, de notre navigation sur la mer de ce monde. Observons comme l'imprudent déjà embarqué reçoit avidement ce moyen de séduction, et comme celui qui s'efforce de retenir le navire, peut-être pour s'embarquer avec lui, a su du moins se munir de la mystérieuse bouteille qui l'aidera à déjouer l'ennemi; car ce vase qu'on n'a pas assez remarqué et dont le rôle est pourtant d'une si haute valeur, est « la foi du baptême », *fides baptismi*, d'après un moine anonyme de Clairvaux qui fut, au XIVe siècle, un des commentateurs de S. Méliton. Donc, notre chapiteau avertit le chrétien de se garer, dans sa traversée du temps à l'éternité, contre les entraînements de la luxure, et il le rappelle au souvenir de son baptême comme au plus efficace moyen de résistance et de salut. »

Cerf. — Emblème du catéchumène qui désire ardemment se baigner dans les eaux de la régénération. Il a surtout cette signification quand il se désaltère dans les eaux du Jourdain, comme dans la fresque baptismale du cimetière de Pontien; quand il s'approche avidement d'un vase d'eau, comme sur un sarcophage de Ravenne[3]; quand il se désaltère aux quatre fleuves du paradis terrestre, comme dans les mosaïques de Sainte-Praxède et de Saint-Clément de Rome.

[1] *Bulletin monumental*, XIX, p. 553.
[2] *Ibid.*, XXXVIII, p. 62.
[3] Ciampini, *Vet. monim.*, II, tav. 3.

Dauphin. — Le dauphin qu'on voit sur les sarcophages des premiers siècles et qu'on retrouve au Moyen-Age sur les cuves baptismales, rappelle que le chrétien a pris naissance dans les eaux du baptême. Quand il porte un enfant sur son dos, l'enfant est le baptisé, le poisson est le Christ.

Etoiles. — Les sept étoiles qui apparaissent parfois sur la tête du Bon Pasteur, les sept branches du candélabre sacré et d'autres symboles analogues ont pu rappeler aux yeux des initiés le nombre des sacrements, aussi bien que celui des dons du Saint-Esprit.

Fleuves. — Dans les peintures des catacombes, toutes les images où apparaissent des eaux se rapportent plus ou moins directement au baptême. Sur des fonds de verre et sur des sarcophages, on voit Notre-Seigneur donnant à S. Pierre un livre déroulé, lui conférant par là l'autorité suprême de l'enseignement. De la colline où le Sauveur se tient debout, découlent sept fleuves qui figurent les sept sacrements de la nouvelle Loi, base de la vie chrétienne. On voit encore plus souvent le Christ ou l'Agneau divin, debout sur un monticule d'où s'échappent quatre fleuves : c'est la représentation du paradis qui nous a été gagné par Jésus-Christ. Les quatre fleuves figurent en un sens général les quatre évangélistes et toutes les grâces qui nous sont appliquées par l'Eglise et spécialement l'ablution du baptême. On ne connaît aucun exemple de ce groupe symbolique qui soit antérieur au IVe siècle. Dans un Pontifical latin de la bibliothèque de la Minerve, les quatre fleuves du paradis sont figurés, à côté d'une scène représentant la bénédiction de l'eau baptismale, par quatre têtes vomissant des flots [1].

Les archéologues sont loin d'être d'accord sur la signification des sujets représentés sur le tombeau de Vincentius et de Vibia, au cimetière Saint-Prétextat. Tandis que le P. Garucci n'y voit que des sujets païens, M. Ch. Lenormant y reconnaît une représentation gnostique de l'Eucharistie et du baptême. Ce dernier sacrement aurait été figuré par une source dont le dessin a disparu, mais qu'on peut restituer en raison des détails qui indiquent la fraîcheur d'un terrain bien arrosé [2].

[1] D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXIX, n° 2.

[2] Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, t. IV, p. 131 et 142.

Jourdain. — Quand un seul fleuve découle de la montagne où se trouve le Sauveur, c'est le Jourdain, c'est-à-dire l'eau sacramentelle. Ce fleuve historique est souvent représenté, surtout en Orient, par un personnage nu, assis sur un rocher, appuyé sur une urne et portant une branche feuillée. Ses cornes ont exceptionnellement la forme de pattes de crabes. Le nom du fleuve a été décomposé en deux parties, *Jor* et *Danus*, dont on a fait deux sources, figurées par deux petits êtres humains, versant leur urne dans le Jourdain [1].

Dans une mosaïque de S. Côme et de S. Damien (VIe s.), une large bande azurée porte le nom de *Jordanes*, au-dessus de douze brebis, représentant les douze tribus d'Israël, image du peuple fidèle qui doit s'abreuver à la source mystérieuse des eaux régénératrices. La réception du sacrement est parfois indiquée par des figures de baigneurs, de très-petites proportions, comme dans une miniature grecque de la Bibliothèque Vaticane [2], et dans les fresques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure.

Licorne. — Elle se désaltère aux eaux du Jourdain dans une peinture des catacombes représentant le baptême du Sauveur. On lui donnait donc la même signification qu'au cerf, image de l'âme altérée de la parole divine et de l'eau régénératrice.

Moïse, frappant le rocher. — Rien de plus fréquent dans les catacombes que Moïse faisant jaillir l'eau du rocher qu'il frappe avec sa baguette. Le fait biblique est assez important pour qu'il ait été uniquement représenté dans son sens direct; mais souvent aussi Moïse figure Jésus-Christ, ou S. Pierre, ou le prêtre chrétien régénérant les âmes par l'eau du baptême. Parfois la résurrection de Lazare se trouve en regard du frappement du rocher. Ce rapprochement n'exprime-t-il pas les deux termes extrêmes de la vie du chrétien, la naissance nouvelle qu'il a puisée dans l'eau génératrice et la vie éternelle dont cette régénération est le gage? Le symbolisme devient encore plus palpable lorsque Moïse a les traits de S. Pierre, et que le nom de *Petrus* est au-dessous de son image, ou bien encore lorsque cette scène se trouve en regard de la chute du

[1] En réalité le Jourdain a trois sources dans l'anti-Liban : le *Dan*, le *Banias* et le *Nahr-Hasbani*.

[2] D'Agincourt, *Peinture*, pl. XXIV.

premier homme, comme dans un *arcosolium* du cimetière des SS. Marcellin et Pierre.

Passage de la mer rouge. — Les Hébreux, qui passent sans danger la mer Rouge, tandis que les Egyptiens y sont ensevelis, sont, nous disent les Pères, une représentation symbolique du baptême qui affranchit les chrétiens de l'esclavage du démon et devient le salut du fidèle. Cette scène allégorique est reproduite dans un grand nombre de mosaïques et de sarcophages. La mer Rouge, dans les manuscrits grecs, est figurée elle-même par une espèce d'Hercule qui saisit Pharaon et le noie.

Sur la magnifique cuve baptismale d'Hildesheim on lit ces deux vers autour du bas-relief qui représente le passage de la mer Rouge :

Per. mare. per. moysen. fvgit. egiptvm. genvs. horvm.
Per christvm. lavachro. fugimvs. tenebras. vitiorvm.

Multiplication des pains. — Lorsque ce miracle se trouve rapproché d'une scène baptismale, comme au cimetière de Pontien, il est probable, d'après Buonaruotti, qu'il représente la multiplication des enfants de Dieu par le baptême.

Oiseaux palmipèdes. — Ce sont des emblèmes du baptême parce qu'ils vivent souvent dans l'eau. Ce type de l'art primitif persévère dans le cours du Moyen-Age. On en trouve aux chapiteaux de la cathédrale de Poitiers : « Ils se jouent, dit le chanoine Auber [1], dans les replis de larges plantes aquatiques et trouvent leur bonheur dans cette vie solitaire comme le chrétien dans la vie cachée de son baptême ».

Paralytique guéri. — Il est figuré dans de nombreux monuments, emportant son grabat sur son dos, vêtu d'un caleçon et d'une tunique, plus petit que Notre-Seigneur, comme marque de son infériorité. Son lit a parfois la forme d'une croix, parce que le baptisé doit porter la croix de Jésus-Christ. Il est souvent difficile de déterminer si une peinture fait allusion à la pénitence, en représentant le paralytique de Capharnaüm à qui Jésus-Christ dit : « Aie confiance, tes péchés te sont remis », ou si elle exprime le

[1] *Histoire de la cathédrale de Poitiers*, t. I, p. 308.

baptême, en figurant le paralytique guéri par les eaux de la piscine de Bethsaïda. C'est de ce dernier dont parlent de préférence les saints Pères, en faisant allusion au baptême. Au reste, le doute n'est plus permis quand on voit apparaître les portiques de la piscine, ou quand la scène fait pendant à quelque autre composition baptismale.

Pêche miraculeuse. — C'est là un symbole très-compréhensible du baptême. On le voit représenté sur un vase en bronze du musée Kircher, lequel a servi pour l'infusion baptismale.

Pêcheur. — Le pêcheur, assis sur son rocher, occupé à saisir au fond des ondes sa proie mystique, est le type de l'apostolat chrétien, représenté allégoriquement dans une de ses plus importantes fonctions, l'administration du baptême.

Un sarcophage du Vatican, provenant des Catacombes, représente, près de Jonas avalé et rejeté par le monstre marin, un personnage qui tâche de pêcher à la ligne de petits poissons; à côté de lui, un héron en saisit au passage. De la mer semblent sortir une espèce de cancre, un lézard d'eau ou salamandre, un escargot; n'est-ce pas là une traduction évidente de ces paroles de l'invocation à Jésus-Christ par S. Clément, hymne qu'on chantait dans les catacombes : « Pêcheur des hommes, amorçant à l'éternelle vie l'innocent poisson, arraché à l'onde ennemie de la mer du vice. » L'onde ennemie, c'est bien cette mer où le monstre avale Jonas, où le héron dévore le poisson. Le poisson pris à la ligne de Jésus-Christ, c'est le chrétien levé des fonts du baptême.

Phénix. — Cet oiseau légendaire, symbole de la résurrection, est aussi celui de la renaissance spirituelle procurée par le baptême, qui est lui-même une figure de la résurrection.

Poisson. — L'*ichtus*, si fréquemment représenté sur les marbres funéraires, dans les peintures et les mosaïques, a peut-être pour type le poisson dont les entrailles servirent à Tobie pour délivrer Sara du démon Asmodée et pour rendre la vue à son père. Rien d'étonnant qu'on ait vu là une figure de Jésus-Christ qui, par le baptême, nous délivre de la tyrannie du démon et nous guérit de l'aveuglement produit par le péché originel. Plus tard on remarqua que les lettres initiales de ces cinq mots Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱος Σωτήρ (Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur), formaient le mot ΙΧΘΥΣ, pois-

son, et cet acrostiche fournit aux saints Pères un thème d'allusions symboliques : « Quand le Christ-poisson descend dans l'eau de la source, dit S. Optat de Milève, celle-ci devient une source poissonneuse salutaire. » — « Le poisson né dans l'eau, dit S. Orens, c'est le Sauveur lui-même, auteur du baptême d'eau. » Une inscription sépulcrale du musée Kircher, au Collége romain, donne au Rédempteur le nom de *poisson des vivants*, ΙΧΘΥΣ ΖΩΝΤΩΝ, parce que c'est le poisson qui, dans l'eau baptismale, nous communique la vie éternelle, et que c'est là, comme le dit Séverien de Gabala, que « le Poisson consacre les poissons. »

Le poisson, représentation hiéroglyphique du Sauveur, est aussi l'image symbolique des chrétiens, que Tertullien appelle *pisciculi*, que S. Jérôme nomme les fils de l'*ichtus*, parce qu'ils sont engendrés dans l'eau de la régénération. D'un autre côté, Jésus-Christ et ses Apôtres, étant souvent désignés sous le nom de *pêcheurs*, il était naturel qu'on appelât *poissons* les hommes gagnés à la foi par l'appât de la parole sainte et amenés sur le rivage de l'éternité par le filet de la grâce. Cette assimilation d'un même symbole au maître et aux disciples, aux fidèles et à leur Dieu, ne pouvait étonner les premiers chrétiens, bien pénétrés de cette pensée qu'ils étaient incorporés à Jésus-Christ par la foi et les sacrements.

Un des sarcophages du Vatican nous montre un pêcheur debout sur la rive, tenant une ligne qui amorce une foule de petits poissons : c'est le Sauveur attirant à lui les chrétiens engendrés dans les eaux du baptême.

Dans une épitaphe donnée par Cardinali, le nom du néophyte Marcianus est surmonté d'un poisson. Un marbre des temps de persécution, publié par M. de Rossi [1], représente des poissons portant dans la bouche un pain, symbole évident du néophyte qui se nourrit de l'aliment divin.

« A Aquilée, dans les dépendances du baptistère, dit M. le comte de Saint-Laurent [2], on voyait une peinture du XIIIe siècle où, du pied de la croix, sur laquelle reposait Notre-Seigneur, s'élançait un cep de vigne qui embrassait dans ses contours le corps tout

[1] *Bulletino*, 1865, p. 76.

[2] *Guide de l'Art chrétien*, t. II, p. 352.

entier du divin Crucifié, et qui se terminait par une ligne de pêcheur, laquelle, dirigée par la figure allégorique de l'Église, prenait un poisson, image, à nos yeux, du fidèle arraché par le baptême à la mer du péché. »

Le poisson n'apparaît pas seulement dans les peintures des catacombes, dans les monuments funéraires, les lampes en terre cuite, les coupes et les pierres gravées; on en fit des objets portatifs en or, en argent, en bronze, en cristal, en verre, signes de reconnaissance que les fidèles portaient au cou à l'aide d'un crochet de métal. Cette même forme fut également donnée à des *encolpia*, espèce de cassette ou l'on renfermait des reliques ou des phylactères évangéliques, c'est-à-dire des petits rouleaux de parchemin contenant des passages de l'Évangile écrits en menus caractères.

Au Moyen-Age on rencontre assez fréquemment des poissons sculptés à l'intérieur des cuves baptismales ; mais nous ne voudrions pas affirmer qu'ils aient toujours eu une signification symbolique, surtout dans les derniers siècles où, confondus avec des coquillages, des grenouilles et des sirènes, ils ne semblent être là qu'en raison de l'eau que la cuve est destinée à contenir.

Sirène. — Elle est considérée par les Pères comme l'emblème du démon et surtout de la volupté. Cette signification aurait suffi pour lui donner place dans les sculptures des fonts baptismaux où l'on renonce à Satan et à ses œuvres. Un autre motif a dû confirmer ce choix : au Moyen-Age on regardait la sirène, en raison de de ses deux queues, comme le double type de la vie spirituelle et de la vie naturelle, et aussi, en raison de son séjour dans les eaux, comme l'emblème de la régénération spirituelle.

CHAPITRE II.

REPRÉSENTATIONS DU BAPTÊME DONNÉ PAR S. JEAN-BAPTISTE.

ARTICLE I.

Remarques générales.

Nous avons vu que, pendant les premiers siècles, on se borna à faire allusion au baptême par des signes idéographiques et des sujets symboliques. Non-seulement la représentation du baptême de Notre-Seigneur aurait violé la discipline du secret en révélant un rite qui devait rester caché aux profanes, mais elle aurait montré le Sauveur, aux yeux du vulgaire, dans une situation d'abaissement, ce qu'évitèrent toujours les artistes des premiers âges. Les observations générales que nous allons faire sur la manière dont a été figuré le baptême du Christ, s'appliquent donc aux temps du Moyen-Age.

L'art figuré traduisait la dignité par la grandeur physique : aussi arrive-t-il parfois que S. Jean est plus grand que Notre-Seigneur, parce que, dans cette circonstance, le Précurseur semble jouer le rôle principal. Dans un sarcophage de France, mentionné par Millin [1], Jésus a les proportions d'un enfant de dix ans, tandis que le Précurseur a une taille d'homme. Dans les monuments antérieurs au Xe siècle, S. Jean est représenté d'un âge mûr, avec une barbe médiocrement fournie. Il est vêtu tantôt d'une longue robe, tantôt d'une peau de brute affectant la forme d'une tunique très-courte. Sa tête et ses pieds sont nus. Il porte en guise de bâton un roseau recourbé qui fait sans doute allusion à ces paroles du Christ : *Qu'êtes-vous allés voir dans le désert ? Un roseau agité par le vent.* Cette circonstance apparaît pour la première fois dans un diptyque milanais du Ve siècle ; à la fin du Moyen-Age, cette crosse de roseau se métarmophose en croix.

Jésus-Christ, entièrement nu, est debout, plongé jusqu'aux genoux ou jusqu'aux aines, dans le Jourdain, ou plutôt dans une fleuve conventionnel dont les eaux sont élevées horizontalement entre des

[1] Millin, *Voyage dans le midi de la France*, pl. 65.

bords de fantaisie. Vers le XIe siècle, les artistes qui ont voulu figurer une immersion réelle, sans faire disparaître dans l'eau le corps du Sauveur, ont élevé les eaux contre lui, plus ou moins haut, en forme de monticule ondulé, de façon à voiler sa nudité ; souvent les eaux sont métamorphosées en espèces de langes qui entourent la partie inférieure du corps. Tantôt le Précurseur pose la main sur la tête de Jésus, tantôt il l'arrose d'eau, soit avec la main, soit avec une coquille marine. Divers critiques ont reproché aux artistes modernes d'avoir représenté cette infusion qui, selon eux, est un anachronisme. Les nombreux exemples fournis par le Moyen-Age justifient suffisamment ce mode iconographique, et d'ailleurs il n'est nullement démontré que S. Jean ne complétât pas l'immersion par l'infusion, comme cela se fit plus tard dans les baptistères.

Dans une peinture du cimetière de Saint-Callixte, le Précurseur se contente de tendre la main à Jésus pour l'aider à sortir du fleuve ; mais comme le remarque M. le comte de Saint-Laurent, à qui nous empruntons plus d'une observation, c'est plutôt là une indication du baptême que sa représentation réelle.

Parfois, l'eau, au lieu d'être versée par S. Jean, descend du ciel ou bien découle du bec de la colombe.

Dès le VIe siècle, les trois personnes de la Sainte-Trinité figurent dans le baptême. Le Père éternel y paraît pour traduire aux yeux ces paroles de l'Évangile : *Celui-ci est mon Fils bien-aimé.* Il est représenté tantôt par une main divine, souvent rayonnante et nimbée, qui sort du ciel, tantôt par une gloire lumineuse, tantôt par un vieillard dessiné à mi-corps, qui, en Orient, est habillé en empereur romain, couronne en tête et sceptre en main.

Si l'artiste avait voulu s'astreindre à la réalité historique, il n'aurait pu représenter l'immersion de Jésus-Christ en même temps que la manifestation postérieure du Père et de l'Esprit-Saint ; mais par une licence qu'on peut tolérer à l'art, l'usage a prévalu de comprendre ces faits successifs dans une composition simultanée. Aussi voit-on toujours, planant sur l'immersion, la colombe aux ailes étendues, la tête en bas, et souvent entourée d'une auréole lumineuse.

Il ne faut pas s'étonner que la colombe du baptême porte un rameau d'olivier dans son bec comme celle du déluge ; c'est le sym-

bole de la paix apportée à l'âme régénérée. Un texte de Tertullien ne laisse aucun doute sur ce point : « Comme, après que le monde eut été lavé de ses iniquités par les eaux du déluge, après ce baptême du vieux monde, si l'on peut ainsi parler, une colombe envoyée de l'arche, et y revenant avec un rameau d'olivier, sur le héraut qui fit connaître à la terre la paix recouvrée et la fin de la colère céleste, ainsi, par une semblable disposition, mais en un sens spirituel, la colombe du Saint-Esprit, envoyée du ciel, vole vers la terre, c'est-à-dire vers notre chair mortelle, purifiée par le bain de la régénération et lui apporte la paix de l'Église. »

Dans un bon nombre de monuments iconographiques, c'est la colombe elle-même qui de son bec laisse échapper l'eau qui tombe sur la tête de N.-S. ou du catéchumène. Il en est ainsi sur la célèbre cuillère d'Aquilée [1], sur le tombeau de Junius Bassus [2], dans une mosaïque de Sainte-Marie *in Cosmedin* à Ravenne [3] et sur un bas-relief de Monza [4]. — Dans d'autres monuments, l'eau découle, non pas du bec de la colombe ou d'un vase qu'elle tient suspendu, mais elle descend d'en haut. Vettori [5] voit là une représentation symbolique exprimant que l'eau tire du Saint-Esprit ou du Ciel sa vertu régénératrice. Sans rejeter complétement cette interprétation, M. de Rossi [6] pense qu'on peut y voir la représentation d'un rite réel. Dans certains baptistères, comme nous l'apprend Ennodius, l'eau d'infusion, qui complétait l'immersion, tombait de la voûte, d'où nous pouvons conjecturer qu'elle était contenue dans un vase en forme de colombe Je ne vois qu'une seule objection à faire à l'hypothèse de M. de Rossi, appuyée par beaucoup de monuments iconographiques ; c'est que le ministre, en ce cas, n'aurait pas réellement versé l'eau, selon les prescriptions liturgiques ; il faudrait tout au moins supposer que l'évêque pouvait toucher et incliner le vase, ou bien le faire incliner par un moyen mécanique, par exemple à l'aide d'un cordon de tirage.

[1] Cortenovis, *Sopra una Iscrizione greca d'Aquileja*, p. 47.
[2] Bosio, *Roma sotterranea*, p. 45.
[3] Ciampini, *Vet. monim.*, t. II. tav. 23.
[4] Mozzoni, *Tav. cronol.*, sec. VII, p. 81.
[5] *Nummus aureus votivus vet. christ.*, p. 59.
[6] *Bullet. di arch.*, 1876, p. 11.

A partir du VIIe siècle, un ou plusieurs anges, animés d'un profond respect, tiennent les vêtements que le Sauveur va reprendre en sortant du Jourdain; parfois un ange balance un encensoir. Les anges étant appelés à rendre honneur et gloire à Dieu, il n'est pas étonnant qu'on leur ait donné dans la scène du baptême une fonction qui rachète en quelque sorte l'apparente humiliation du Sauveur. Cette adjonction traverse le Moyen-Age, subsiste encore au XVIIe siècle et a été conservée par les peintres modernes de l'Italie.

Au Moyen-Age, on transforme volontiers la scène du Jourdain en un baptême dans la cuve des enfants; saint Jean verse de l'eau sur la tête de Jésus à moitié immergé dans les fonts. L'artiste, sans se préoccuper de la vraisemblance historique, appliquait au Sauveur les rites qu'il avait sous les yeux.

Les peintres italiens, qui aiment le grand air, placent souvent les baptêmes d'enfants en pleine campagne, tandis que les hollandais et les flamands, naturellement frileux, mettent parfois le baptême du Christ dans un temple. Pour beaucoup d'entre eux, cette cérémonie religieuse n'est qu'un prétexte de peindre un intérieur d'église.

ARTICLE II.

Peintures des premiers siècles et du Moyen-Age.

Nous allons indiquer, en suivant l'ordre alphabétique des villes, un certain nombre de peintures des premiers siècles et du Moyen-Age, représentant le baptême donné par saint Jean. Dans les articles suivants nous mentionnerons ce même sujet figuré par les peintres de la Renaissance et des temps modernes, par les mosaïques, les miniatures, les émaux, les verrières, les dessins, les gravures, les sculptures, les tapisseries et broderies. Il est superflu d'avertir que nous n'avons pas la prétention de donner ici une nomenclature quelque peu complète; d'ailleurs l'espace dont nous disposons nous l'interdirait. Nous n'avons pas même l'espérance d'avoir pu signaler tous les monuments iconographiques dignes d'attention, à l'exclusion des autres; car, si nous avons pu faire un choix pour ceux que nous avons remarqués dans nos voyages en Europe,

nous avons été obligé pour beaucoup d'autres de nous en rapporter aux catalogues de musées et de collections, aux livrets d'exposition, aux nombreux ouvrages consacrés à l'histoire de l'Art, et, dans ces indications, les médiocrités sont trop souvent mêlées aux œuvres de mérite.

Albi. — On voit à la cathédrale une peinture murale du XVe siècle représentant le baptême de Notre-Seigneur. Dieu le Père est figuré en pape, bénissant de la main droite et tenant dans la gauche le globe du monde.

Avignon. — A Notre-Dame des Doms, fresque du Moyen-Age. Les groupes de spectateurs portent le costume et les coiffures du temps où a été exécutée cette peinture, asssez bien conservée.

Grèce. — En Grèce et surtout au Mont-Athos, le baptême du Christ est uniformément représenté d'après l'ancien type que décrit ainsi le moine Denys, dans son *Guide de la peinture :* « Le Christ est debout, nu, au milieu du Jourdain. Le Précurseur sur le bord du fleuve, à la droite du Christ et regardant en haut ; sa main droite est sur la tête du Christ, et il étend la gauche vers le ciel. Au-dessus, le ciel, d'où sort l'Esprit-Saint sur un rayon qui descend vers la tête du Christ. Au milieu du rayon on lit ces mots : « *Celui-ci est mon fils bien-aimé, dans lequel j'ai mis toutes mes complaisances.* » Sur la gauche, des anges debout avec respect et les mains étendues. Au bas, sont des vêtements. Au-dessous du Précurseur, dans le Jourdain, un homme nu, couché en travers et regardant derrière lui le Christ avec crainte ; il tient un vase d'où il verse de l'eau. Autour du Christ, des poissons. »

M. Didron constate dans les représentations orientales un détail que nous ne trouvons pas dans nos contrées : « Il est un fait, légendaire sans doute [1], dit-il, dont ne parle pas le *Guide de la peinture*, que j'ai vu figurer en Grèce peut-être vingt fois en mosaïque et à fresque, et dont je n'ai pu avoir l'explication malgré toutes mes recherches et toutes mes questions. Au baptême, Jésus est donc nu au milieu du Jourdain, mais ses pieds posent sur une pierre carrée qui s'élève entre deux eaux, et qui porte le Fils de Dieu. Des quatre angles de cette pierre sortent quatre serpents qui dardent corps,

[1] *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 161.

cou et langue vers le Christ, avec une furie très-marquée mais impuissante ; ces vipères sont-elles l'emblème du péché, de la mort spirituelle entrée dans le monde par la désobéissance d'Adam et d'Eve, et que le Christ écraserait sous cette pierre au moment de son baptême? Le peintre d'Esphigménou, qui avait cependant représenté ce sujet, ne put m'en donner la signification ; il avait reproduit, sans le comprendre, un motif ancien. Dans une petite croix de bois que j'ai rapportée du Mont-Athos, et sur laquelle sont sculptées les différentes scènes de l'histoire du Christianisme, Jésus, baptisé par saint Jean, pose les pieds sur la pierre carrée dont nous parlons. Le défaut de place n'a pas permis d'y mettre les serpents. Dans la coupole du baptistère de Sainte-Laure, au Mont-Athos, le baptême de Jésus est ainsi figuré : Jésus pose les pieds sur un rocher rouge qui est au milieu du fleuve, en plate-forme, à fleur d'eau et duquel, aux quatre coins, un serpent sort le cou en sifflant et en se dressant vers le Fils de Dieu. Saint Jean met la main droite sur la tête de Jésus. Le Jourdain, sous la forme d'un vieillard tout nu, barbu, ayant la couleur de l'eau, se sauve en regardant Jésus avec effroi. Le Jourdain est à la droite du Christ, à sa gauche est la mer, c'est-à-dire une femme qui a la couleur glauque des flots. La Mer est nue, elle porte une couronne de couleur verdâtre, et elle est assise entre deux gros poissons rouges, deux monstres marins, qui la traînent comme deux chevaux, et qui l'emmènent hors de la présence de Jésus. Pourquoi donc, en face du Christ, cet effroi de la mer, des fleuves (figurés par le Jourdain) et de la terre, que représentent probablement les serpents et le bloc de marbre rouge sur lequel Jésus est posé? Pourquoi étendre à la nature entière ce que David ne dit que du Jourdain? Et pourquoi, d'ailleurs, le Jourdain s'effraye-t-il de la sorte? »

Nous croyons que l'artiste aura voulu traduire ici ce passage de l'Exode : *Mare vidit et fugit; Jordanus conversus est retrorsum* (Ps. CXIII). Mais il faut convenir que c'est là une bien mauvaise application des paroles du Psalmiste à la scène baptismale, car si l'on fait du Jourdain une personnification intelligente, bien loin de fuir le Sauveur, il doit le bénir d'avoir sanctifié ses eaux.

ROME. — Au-dessus de la porte d'une des cryptes de Sainte-Lucine, une fresque presque effacée représente ainsi le baptême du

Sauveur. Saint Jean, posé sur un tertre, donne la main à Jésus pour l'aider à sortir de l'eau. Au-dessus, une colombe, ne planant point, tient un rameau d'olivier dans son bec. Rien n'était plus clair pour un chrétien, tandis que c'était là une scène insignifiante pour ceux qui n'étaient pas initiés.

Dans le baptistère de Pontien, une peinture du VIIe ou VIIIe siècle, nous montre saint Jean, debout sur un tertre, vêtu d'une peau de bête et portant le *pedum*. Il pose la main sur la tête du Christ, entièrement nu, nimbé et plongé dans l'eau jusqu'à mi-corps, Un ange ailé et nimbé tient les vêtements du Sauveur ; près de lui, un cerf va se désaltérer dans les eaux du Jourdain. Au-dessous de cette représentation, on voit une croix gemmée et fleuronnée dont le pied baigne dans la vasque, pour montrer que c'est la passion de Jésus-Christ qui a communiqué à l'eau la vertu d'effacer le péché originel.

Venise. — A Saint-Marc, dans la chapelle des fonts, une peinture du Ve siècle nous montre saint Jean posant la main droite sur la tête de Jésus ; des anges en adoration se tiennent sur la rive ; une étoile éclaire la scène.

ARTICLE III.

Peintures de la Renaissance et des temps modernes.

Nous allons grouper par ordre alphabétique les noms des peintres anciens et modernes qui ont représenté le baptême donné par saint Jean, en indiquant, autant que faire se pourra, l'endroit où se trouve conservé le tableau. Nous ferons suivre d'un point d'interrogation quelques attributions douteuses.

Albane (François Ier) ; à la pinacothèque de Bologne, aux musées de Lyon, de Nantes, de Saint-Pétersbourg ; dans la collection Wyn Ellis. D'autres baptêmes du Christ, attribués à l'*Albane* ont figuré dans les ventes du prince de Conti (1777), de Lebrun (1791), de la galerie du Palais-Royal (1792), etc. On sait que ce peintre faisait exécuter par ses élèves des copies de ceux de ses tableaux qui avaient obtenu quelque succès de vente, qu'il les retouchait et les vendait comme des œuvres sorties tout entières de sa main. — *Aligny ;*

chapelle des fonts à Saint-Étienne du Mont. — *Angelico* (Frà); dans une cellule du couvent de Saint-Marc à Florence. — *Antoine;* peinture murale de l'église Saint-Georges de Birac (Lot-et-Garonne). — *Aquilano* (Pompeo). — *Appiano* (N.); musée de Milan.

Balen (Van); musée de Louvain. — *Bellini* (Giovanni); à Santa-Corona de Vicence et à Saint-François de Pesaro. — *Bassan* (Jacques); palais Guadagni à Florence. — *Berna* (le); fresque de la collégiale de San-Gimignano. — *Biennoury*; exposition de 1869. — *Bonifazio;* collection Cheney. — *Bonnegrace* (Ch.); exposition de 1846. — *Bonvicinni* (Alex.); à Saint-Jean de Brescia. — *Bordone-Pâris;* musée de Milan. — *Bosch* (Jérôme). — *Bouquet* (Em.); exposition de 1859. — *Bourdon* (Sébast.); musée d'Avignon. — *Bril* (Paul); musée de Naples.

Calieri (Carletto); au musée de Dresde. — *Carducci* (Vicente); musée de Madrid. — *Careno de Miranda;* musée de Saint-Pétersbourg. — *Carrache* (Annibal); à Saint-Grégoire de Bologne, à la galerie nationale de Londres et au Musée de Tours. — *Carrache* (Aug.); collection du comte de Suffolk. — *Carrache* (Louis); musée de Lyon. — *Castagno* (Andrea del); musée de Naples. — *Cavedone;* à San-Paolo de Bologne. — *Cima de Conegliano;* à Saint-Jean de Brigora et à Santa-Maria del Carmine de Venise. — *Clovio* (Giulio). — *Cotignola* (Zaganelli da), à Faenza et au musée de Berlin. — *Corot;* à Ville-d'Avray et à Saint-Nicolas du Chardonnet de Paris. — *Courlier* (Dom.); exposition de 1868. — *Coxcie* (Michel Van); à Saint-Jacques d'Anvers. — *Coypel* (Ant.); église Saint-Riquier (Somme). — *Crauk* (Ch.-Al.); exposition de 1853. — *Credi* (Lorenzo); couvent de Saint-Dominique, près de Fiesole.

David (Gérard); musée de Bruges. — *Delaborde* (H.); chapelle des fonts à Sainte-Clotilde de Paris. — *Dieu* (Ant.); vente Mauperin (1780). — *Dominiquin* (le); *Uffizi* de Florence et collection Iarborough en Angleterre. — *Dureau*; chapelle des fonts à Saint-Roch.

Fanelli-Semah; exposition de 1846. — *Ferrari* (Gaudenzio); Notre-Dame de San-Celso, à Milan, — *Flandrin* (Hip.); dans les fresques de Saint-Germain-des-Prés, les deux belles compositions du baptême de Notre-Seigneur et du passage de la mer Rouge se complètent et s'expliquent mutuellement. — *Flandrin* (Paul);

chapelle des fonts à Saint-Séverin. — *Francesca* (Pietro della); national gallery. — *Franchi* (Ant.); San-Frediano de Florence. — *Franco* (Battista) dit *Semoli;* à San-Francesco della vigna à Venise et collection du duc de Newcastle. — *Francia* (Francesco); dans le tableau du musée de Dresde, Jésus se tient sur l'eau sans s'y enfoncer, comme dans le miracle qu'il fit plus tard pour éprouver la foi de saint Pierre. Autres compositions à la galerie de Hampton-Court et dans la collection Labouchère, en Angleterre. — *Freminet* (Martin).

Gaddi (Thadeo); national gallery. — *Gallegos*; musée royal de Madrid. — *Ghiberti* (Laurent); Saint-Jean-Baptiste de Sienne. — *Ghirlandajo* (Dom.); Santa Maria Novella de Florence. — *Gian Nicola Manni;* à San-Domenico de Pérouse et au musée du Louvre. — *Giotto;* à la Madonna dell'Arena de Padoue, à la Pinacothèque de Munich et à l'académie de Florence. Dans ce dernier tableau, Notre-Seigneur, agenouillé dans les eaux du Jourdain, reçoit l'eau que S. Jean, placé un genou en terre sur un monticule, lui verse sur la tête. L'auréole où apparaît Dieu le Père est en forme d'entonnoir. Les personnages nimbés qui portent les vêtements du Christ n'ont point d'ailes, et l'un d'eux paraît avoir de la barbe, ce qui doit faire supposer que ce ne sont pas des anges, mais des saints dont la présence s'expliquerait par quelque intention personnelle du donateur. — *Gourlier* (Ad.); exposition de 1846. — *Graziani;* cathédrale de Bologne. — *Greco* (Theotocopouli, dit le); à l'hôpital du Cardinal, à Tolède. — *Grellet* (Al.); église de Noisy-le-Sec (Seine). — *Grimaldi* dit *Le Bolognèse;* vente Fesch (1846). — *Guerchin* (le); musée de Rennes. — *Guérin* (Paulin); à Saint-Jean-Saint-François de Paris. — *Guide* (le); musée de Vienne et galerie du marquis de Westminster (?).

Heemskerk (Martinz); galerie de Cassel. — *Hélart;* cath. de Reims. — *Hernandez;* M. de Valladolid. — *Horrebout* (Gérard); tableau de l'académie de Bruges, attribué autrefois à Memling.

Jalabert (J.); exp. de 1846. — *Jouvenet*. — *Jouy* (J.-N); exp. de 1846.

Lagrenée jeune; cath. de Tours. — *Le Brun* (Ch.); m. de Caen et collect. de M. de Villars, de Paris. — *Le Hénoff* (Alph.); exp. de 1846. — *Le Moyne* (Fr.); Saint-Roch de Paris et coll. de M. d'Espagnac à Paris. — *Loyer* (Stan.); expos. de 1850. — *Luini* (Aurèle);

à Saint-Laurent de Milan. — *Luini* (Bern.) ; coll. de lord Heytesbury.

Maratta (Carlo) ; Sainte-Marie-Majeure et Sainte-Marie des Anges, à Rome ; Saint-Martin de Naples. — *Marco da Siena* (Pino dit); à San-Domenico de Naples. — *Masaccio*. — *Memling* ou *Hemlinck* (J.) ; hôpital de Bruges (?) et m. du Louvre. — *Mercati* (Battista). — *Mignard* (P.) ; Saint-Eustache de Paris et Saint-Jean de Troyes. — *Miraflores ;* m. de Berlin. — *Misbach ;* exp. de 1836. — *Mola* (Fr.) ; gal. de Dusseldorf. — *Molle* (J.-B.) ; vente de M. de B. (1775). — *Murillo ;* cathédrale de Séville et coll. W. Bardon, en Angleterre.

Nanteuil (N.) ; exp. de 1877. — *Navarette* dit *el Mudo ;* m. de Madrid. — *Oost* (Jacques van) ; égl. Saint-Sauveur à Bruges. — *Otto-Venius*, à Louvain.

Palmegiani (Marco) ; coll. de M. Nichols en Angl. — *Parmesan* (Mazzuola dit le) ; à Parme. — *Patenier* (Joachim) ; m. de Vienne. — *Pellegrini* (Ant.) ; Saint-Jacques le Majeur de Bologne. — *Perelle* (Nicol.) ; m. de Florence. — *Pérignon ;* Sainte-Elisabeth de Paris. — *Perseval ;* cath. de Reims. — *Pérugin* (Pietro Vanucchi dit le) ; chapelle Sixtine ; Saint-Séverin (?) et Sainte-Restitue à Naples ; Saint-Augustin de Pérouse ; national Gallery ; ancienne galerie de Vienne ; m. de Rouen ; coll. Alex. Barker, etc., en Angl. — *Poelembourg* (Corn.) ; coll. Haringthon. — *Pordenone* (Licinio, dit). — *Poussin* (le) a composé deux suites des sept sacrements, l'une pour le commandeur Cassiano del Pozzo, qui se trouve aujourd'hui dans la collection du duc de Rutland ; l'autre, exécutée à Rome, fut achetée 120,000 livres par le Régent, duc d'Orléans, et vendue en 1793 au duc de Bridgewater pour la somme de 1,225,000 livres ; elle fait aujourd'hui partie de la galerie Ellesmère. Le Poussin, dans la scène du baptême, a rompu avec les traditions symboliques ; il a supprimé les anges ; la nudité des hommes qui se préparent à recevoir le Baptême n'est guère justifiée, puisque le sacrement s'administre par infusion, non pas dans le fleuve, mais sur ses bords. — Le tableau du même maître, au Louvre, représentant S. Jean baptisant le peuple, a été estimé 50,000 fr. sous la Restauration. — Le Poussin a répété plusieurs fois ses baptêmes ; on en voit au musée de Montpellier, dans la collection Wemys, en Angleterre, etc. ; il existe de nombreuses copies des sept sacrements ; citons celles de Saint-Pierre de Roye (Somme),

du musée du Mans, de la collection de M. J. Claye, et celle du presbytère de Saint-Germain-des-Prés, œuvre de N. Loir qui provient de l'abbaye de Saint-Denis. Cette œuvre capitale a été gravée par Benoît Audran, Gérard Audran, Jean Pesne, etc.

Raphaël; loges du Vatican.—*Regnault;* pinacothèque de Munich(?). — *Richomme* (Jules) ; exp. de 1863. — *Ribeira ;* tableau acheté par M. de la Salle à la vente Salamanca. — *Robusti* (Jacobo); Saint-Pierre-Saint-Paul et Saint-Sylvestre à Venise ; Sainte-Marie des Anges à Voltri. — *Roger de Bruges* (Van der Weyde, dit) ; triptyque du m. de Berlin. — *Rosa* (Salvator) ; palais Guadagni à Florence. — *Rottenhammer* (J.); vente Nogaret (1780). — *Rubens* (P.-P.) ; vente Schump (1840) ; vente Fesch (1859) ; coll. de M. George, à Paris ; le baptême du Christ est peint sur un volet extérieur du triptyque de l'adoration des Mages à Saint-Jean de Malines.

Sacchi (André) ; baptistère du Latran. — *Salviati* (Guiseppe Porta, dit) ; académie de Venise. C'est sans doute à la demande des donateurs du tableau que l'artiste a rangé parmi les spectateurs la Vierge Marie et sainte Catherine d'Alexandrie. — *Sani de Pietro ;* coll. Fuller Russel. — *Sarto* (Vannuchi, dit André del) ; cloître de Saint-Laurent dello Scalzo, à Florence. — *Semitecolo ;* retable peint à l'académie des beaux-arts de Venise. Le Christ, plongé dans l'eau jusqu'aux épaules, lève les mains hors de l'eau et montre trois doigts pour rappeler, dit Zanotti, que le Baptême doit être conféré au nom de la Trinité. — *Schongauer* (Martin). — *Schoorl* ou *Van Schoreel ;* m. de Rotterdam. — *Schut* (Corneille) ; égl. Saint-Aubin à Namur. — *Sigalon* (Xavier) ; cath. de Nîmes. — *Sirani* (Elisabeth) ; égl. des Chartreux, près de Bologne. — *Smeyers* (Jacques) ; Saint-Jean de Malines. — *Solimène ;* m. du Puy. — *Spineda ;* égl. Saint-Jean à Trévise. — *Stanziani ;* m. de Naples. — *Starnina.* — *Stella* (J.) ; Saint-Eustache de Paris.

Tazchiani (Filippo) ; à la Madonna dei Ricci de Florence. — *Tiarini ;* Santa-Maria dei Servi de Bologne. — *Tiersonnier* ; cath. de Beauvais. — *Tintoret* (Le) ; m. du Capitole ; San-Silvestro, Saint-Georges-Majeur et confrérie de Saint-Roch à Venise ; Saint-Georges de Vérone.—*Titien* (Le) ; m. du Capitole : l'artiste y a placé son portrait vu de profil. — *Trémolière.* — *Troisvallet* (Sosthènes) ; exp. de 1850. — *Ubertino* (Francisco Bachiacca, dit) ; m. de Berlin.

Vallin (Fr.) ; vente Martin (1856). — *Vanloo* (Amédée) ; cath. de Versailles. — *Vermont* (H. Collin de) ; autrefois à Saint-Jean-en-Grève de Paris. — *Verrochio* (André del) ; acad. des beaux-arts de Florence ; d'après la tradition, un de ses élèves, Léonard de Vinci, aurait peint le premier ange à droite de Jésus. — *Véronèse* (Caliari Paolo) ; égl. del Redentore et San-Sebastiano à Venise ; galerie Pitti ; musées de Madrid, de Milan, de Rennes ; vente Julienne (1767) ; coll. de lord Heytesbury, de M. Baring, de M. W. Stirling, etc. — *Vos* (Martin de) ; église Saint-Jacques et musée d'Anvers. — *West* (Benjamin) ; Malborough-House. — *Zustris* (Lambert) ; m. de Caen.

Maîtres inconnus ; aux musées d'Anvers, de Nantes, de Toulouse ; à Saint-Laurent de Pont-à-Mousson, à Saint-Denis de Saint-Omer ; à la chapelle du Cran, près de Châteauneuf (Morbihan) ; au jubé de la cathédrale d'Exeter, etc.

ARTICLE IV.

Mosaïques.

Florence. — Au baptistère, une mosaïque du Xe siècle représente S. Jean, nimbé, pieds nus, vêtu de la tunique et du pallium, posant la main sur la tête de Jésus, nimbé, dont un linge entoure les reins ; l'eau complaisante du Jourdain lui monte jusqu'à la tête. Trois anges tiennent ses vêtements. On lit cette inscription H BAHTICIC ; *baptisis* est un synonyme de *baptisma*. Cette mosaïque a été figurée par Gori, *Thes. vet. dipt.* t. III, p. 334.

Montréale (église de). — Œuvre d'un mosaïste grec du XIIe siècle.

Rome. — A Sainte-Marie *in Transtevere* et à Saint-Jean de Latran. Dans la mosaïque absidale de cette dernière basilique, une grande croix gemmée contient dans son médaillon central une représentation du baptême de N.-S. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, répand un filet d'eau qui, après avoir immerge la croix, remplit un bassin d'où s'échappent quatre fleuves. Des cerfs et des brebis se désaltèrent aux eaux vivifiantes fécondées au contact de la croix. On conviendra, avec M. le comte de Saint-Laurent, qu'on

ne pouvait mieux exprimer les causes virtuelles de l'efficacité du Baptême.

Ravenne (*Baptistère de la cathédrale de*). — La mosaïque (Ve siècle) de la coupole nous montre S. Jean, vêtu d'un étroit manteau violet, debout sur un rocher de la rive du Jourdain, tenant de la main gauche une grande croix triomphale et versant de l'eau avec une coupe sur la tête du Sauveur. Jésus, entièrement nu, est enfoncé à mi-corps dans le Jourdain. Ce fleuve est personnifié par un vieillard émergeant des eaux, tenant un roseau et un linge de couleur verte destiné sans doute à essuyer le corps du Christ. Les douze apôtres sont disposés autour de cette scène dominée par une grande croix gemmée, exprimant la Rédemption dont les fruits nous sont appliqués par le Baptême.

Au baptistère des Ariens, aujourd'hui Sainte Marie *in cosmedin*, une mosaïque du VIe siècle reproduit le même sujet. S. Jean, portant le *pedum* pastoral, ne fait que poser la main droite sur la tête du Sauveur que la colombe divine arrose d'une eau échappée de son bec. Le Jourdain, appuyé sur une urne, lève la main droite comme pour exprimer son étonnement.

Venise (*Saint-Marc de*). — A la chapelle des fonts, mosaïque du XIe siècle, où l'on doit remarquer deux détails particuliers. Au-dessus du Sauveur brille une étoile qui figure peut-être la lumière du ciel : *Et cœlos apertos esse*. Près de S. Jean, une hache au pied d'un arbre rappelle les paroles prophétiques adressées aux Juifs par le Précurseur.

ARTICLE V.

Miniatures.

Beaucoup de manuscrits liturgiques illustrés du Moyen-Age contiennent la représentation du baptême de Notre-Seigneur ; nous nous bornerons à en indiquer quelques unes parmi celles qui sont le plus remarquables pour l'histoire de l'art.

Florence. *Bibliothèque Laurentienne*. Bible syriaque (VIe s.) et Evangéliaire de Rabula (VIe s.)

Genève. *Bibl. publique*. Evangéliaire où le Jourdain est personnifié par un petit être humain nu et couché aux pieds de Jésus.

Londres. *British Museum.* Bénédictionnaire d'Æthelwod, dont la miniature a été publiée dans le tome XXIV de l'*Archeologia britannica.*

Paris. *Bibl, nat.* n° 75 : on remarque, dominant la scène, un chœur d'anges peint dans un camaïeu bleu. — N° 4438, Missel du XIe siècle, provenant de la cathédrale de Limoges. Deux petites figurines tiennent des urnes d'où s'échappent les ondes qui s'élèvent jusqu'à la tête du Sauveur. — N° 9448, Graduel de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés (IXe s.). La colombe, tenue par la main divine, descend d'un ciel étoilé. — Psautier de S. Louis. On remarque un jeune enfant dans le Jourdain : serait-ce le symbole de l'humanité qui doit être baptisée par cette eau que le Sauveur vient de sanctifier?

Pise. — Dans un *Exultet* du XIIe siècle, gravé dans l'*Évangile* de M. Rohault de Fleury (t. I, pl. 35, f. 2), des poissons nagent autour du Sauveur.

Prague. — Dans un splendide évangéliaire de l'Université, on voit un baptême de Jésus-Christ, très-curieux en ce sens que ce paraît être le Jourdain personnifié et non pas S. Jean qui baptise le Sauveur.

Rome. — Miniatures remarquables dans un évangéliaire grec (XIIe s.) et dans le Ménologe de l'empereur Basile Porphyrogénète, à la bibliothèque du Vatican ; dans un *Exultet* (XIIe s.) de la bibliothèque de la Minerve.

Tours. — Dans un psautier de S. Louis, appartenant à Mme la comtesse de Puységur, une des grandes miniatures représente le *Baptême* de Jésus-Christ. Le Jourdain, appuyé sur son urne comme un fleuve païen, enfle ses ondes de manière à en faire un vêtement pour le Christ.

Venise. *Palais ducal.* Évangéliaire grec du Xe siècle.

ARTICLE VI.

Émaux.

Le baptême du Christ est figuré sur de nombreux émaux peints et sur des faïences émaillées. Nous nous bornerons à mentionner les

remarquables pièces conservées au musée du Louvre (n°s 120 et 331), aux musées de Bourges, de Moulins, de Nevers, de Sèvres, de Tours, etc., dans les collections de M. Louis Fould, de M. Jules de Vicq, à Lille, de M^e Ch. Ewbank, à Valenciennes, etc.

ARTICLE VII.

Vitraux peints.

On trouve ordinairement le baptême de Notre-Seigneur dans les compositions d'ensemble qui représentent, en une série de sujets, soit la vie de S. Jean-Baptiste, soit la vie de Jésus-Christ, et très souvent dans les verrières de la chapelle des fonts.

Parmi les églises où nous avons constaté l'existence de ce sujet, nous citerons : Saint-Sépulcre d'*Abbeville*. — Cathédrale d'*Amiens* (XIIIe s.). — Cathédrale de *Bayonne*. — Saint-Michel de *Bordeaux*. — *Beaumont-le-Roger* (Eure). — *Breuil-le-Vert* (Oise) : une colombe apporte à S. Jean un vase contenant de l'eau pour baptiser. — Cath. de *Chartres*. — *Conches* (Eure) : œuvre d'Aldegrevers, élève d'Albert Durer. — Saint-Martin de *Doullens*. — *Gouda* (Hollande) : œuvre de D. Crabeth. — *Haslach* (Alsace). — *Laon* (cath. de). — *Les Noes* (Aube), 1676. — Cath. de *Limoges*. — *Luchon*. — *Malestroit* (Morbihan). — *Paris*, Saint-Etienne-du-Mont (XVIe s.), Saint-Gervais, Saint-Vincent de Paul : M. Maréchal de Metz, l'auteur de ces derniers vitraux décrit ainsi les accessoires de sa composition : « Dans la bordure du baptême, saint Jean enseigne, il baptise, il montre le Maître qui doit consommer l'œuvre de la rédemption, puis il paye de sa tête son apostolat ; à la base, des anges montrent l'image de la tache originelle lavée par le baptême, le serpent vaincu. Une colombe — l'âme purifiée — s'élève au-dessus de celle-ci. Dans le cintre, des anges en adoration sont penchés vers la scène centrale. Aux angles, d'autres anges portent des étoiles, celles de la régénération. » (*Annales archéologiques*, t. I, p. 191). — Musée de Cluny, vitrail suisse daté de 1680 (n° 916). — *Pont-de-l'Arche* (Eure). — Saint-Patrice de *Rouen*. — *Thiouville la Renard* (Seine-Inf.). — Saint-Étienne de *Toul*, 1567. — Cathédrale et Notre-Dame-la-Riche de *Tours*. — *Villequier* (Seine-Inf.). — *Walbourg* (Alsace).

ARTICLE VIII.

Dessins.

Parmi les dessins de maîtres conservés dans les collections publiques ou particulières, nous indiquerons les suivants :

Bourdon (Sébastien) ; collection Atger à Montpellier. — *Ghiberti* (Lorenzo) ; aux *Uffizi* de Florence. — *Le Sueur ;* collection de M. de la Salle. — *Poussin* (le) ; musée du Louvre. — *Pérugin ;* musée du Louvre. — *Rubens ;* musée du Louvre. — *Vos* (Martin de) ; galerie du prince de Ligne.

Dans les dessins du P. Jérôme Natalis, réédités par M. Abel Pilon dans la *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, le Précurseur placé sur un bord escarpé du Jourdain fléchit un genou en terre, et sa main reste encore assez élevée pour verser l'eau du fleuve sur la tête du Sauveur. Ainsi saint Jean, tout en dominant physiquement Jésus par le plan sur lequel il est placé, manifeste son infériorité morale par son humble posture, et il apparaît bien là comme le personnage secondaire. Il n'en est malheureusement pas ainsi dans la plupart des tableaux des grands maîtres qui ont traité ce sujet ; faute d'avoir ménagé deux plans, saint Jean tient le rôle principal, et son attitude est bien loin de respirer l'humilité qui devait alors animer ses pensées. Dans une composition accessoire, séparée du baptême, Natalis a reproduit la manifestation divine qui le suivit, ce qui est plus conforme à la réalité évangélique que de comprendre des faits successifs dans une composition simultanée.

ARTICLE IX.

Gravures.

Le baptême de Notre Seigneur figure dans un certain nombre de rituels (Alet, Soissons, Verdun, etc.), dans les anciens calendriers, dans les bibles illustrées, dans les collections de sujets du Nouveau Testament. Ce sujet a été gravé, d'après quelques uns des peintres que nous avons cités, par les Audran, Bazin, L. Bombelli, Aug.

Carrache, Corn. Cort, Ant. Coypel, Delaunoy, P. Galle, Gauchart, Guzman, J.-J. Haid, Horthemals, W. Kilian, Mercati, Mitelli, G. Mocetto, J. Pesne, F. Rosaspina, Sotain, Ph. Thomassin, A. Viviani, etc. On doit des compositions originales à Baladocchio, Bergmuller, le Biscaino, le Bolognèse, Alb. Durer, Edelinck, Math. Kager, Lucas de Leyde, Marc Angelo del Moro, Marco di Finiguerra, les Sadelers Martin Schon, Martin de Vos, Herman Weyen, les Wierix, etc.

ARTICLE X.

Sculpture, orfévrerie, gravure.

Aix-la-Chapelle ; *Notre-Dame.* Sur la châsse des grandes reliques (XIIIe siècle) on remarque, parmi les bas-reliefs du toit, le baptême du Christ et le bain qu'on fait prendre à l'Enfant-Jésus dans un vase en forme de cuve baptismale. « Il nous semble, dit M. Edouard Didron [1], qu'en plaçant ce sujet sur le toit de la châsse (il suit la Nativité et précède l'Annonciation aux bergers), l'orfèvre n'a pas voulu représenter simplement une scène assez vulgaire, brutale même, et dont on ne comprendrait pas trop la présence ici. Il a dû, c'est notre absolue conviction, lui attribuer une portée symbolique et il en a fait une figure du premier des sacrements. Le bain de l'Enfant-Jésus préludait à son baptême, et l'eau, cet élément à la fois humble et fort, recevait une sorte de consécration en servant à l'œuvre de purification corporelle du fils de Dieu, avant d'être employée à effacer la tache du péché originel. »

Albi ; *cathédrale.* Bas-relief en stuc (XVIIIe siècle) dans la chapelle des fonts.

Amiens ; *cathédrale.* A la clôture septentrionale du chœur, sculptée en 1531, on voit dans la première travée, à la deuxième arcade, la représentation du baptême de Notre-Seigneur. Le Précurseur verse, avec une coquille, l'eau du Jourdain sur la tête du Sauveur qui a remis sa tunique entre les mains d'un ange. On lit sur un lambel d'or : *Hic est filius meus dilectus*, et, au-dessous, l'inscription suivante :

[1] *Ann. arch.*, t. XXVI, p. 345.

Jhesus entra au fleuve de Jordain.
ou baptesme eubt de sainct Jhan por certain.

M. Fernand Mallet, d'Amiens, possède dans sa collection une très-ancienne feuille de diptyque en ivoire, représentant le baptême de Notre-Seigneur. Jésus, nimbé, est de beaucoup plus petit que saint Jean. On trouve dans l'ensemble de la scène l'expression forte et naïve des premiers âges chrétiens [1].

Arles; *musée*. Sarcophage du Ve siècle, n° 15, publié par La Lauzière [2] et par M. Ed. Le Blant. Dans une scène de baptême, faisant pendant au rocher frappé par Moïse, un enfant est substitué à Notre-Seigneur: non-seulement on y reconnaît saint Jean, mais on y voit la colombe divine et l'eau baptismale qui descend du ciel.

Bénévent. Portes en bronze de la cathédrale (1130); quatorzième panneau. V. Ciampini, *Vet. mon.* t. II, pl. 9.

Berlin. Au musée, plaque en ivoire d'une couverture de livre.

Brantome (Dordogne). Ancienne église abbatiale. Sculpture du XIIIe siècle.

Bruges. Dans la crypte de l'église du Saint-Sang, antique bas-relief en pierre bleue.

Carrières-Saint-Denis (Seine-et-Oise). Retable du XIIe siècle, figuré dans Viollet-le-Duc, *Dict.* t. VIII, p. 36.

Chaumont (Haute-Marne). Tympan du portail méridional.

Chartres; *cathédrale*, Clôture du chœur.

Cologne: *Sainte-Marie du Capitole*. Bas-relief de la porte en bois (XIIe siècle) figurée dans le tome II des *Monuments anciens et modernes* de Gailhabaud. Le Seigneur pose ses pieds sur un dragon.

Cordoue: *cathédrale*. Grandes statues et bas-reliefs des stalles.

Dijon: *musée*. N° 734, relief en ronde-bosse exécuté en 1520 pour les chanoines hospitaliers du Saint-Esprit.

Florence; *Baptistère*. Groupe d'Andrea da Sansovino.

Grémonville (Seine-Inférieure). Bas-relief en terre cuite.

Grenade; *cathédrale*. Grille exécutée en 1522 par Bartholomé, et bas-relief du tombeau d'Isabelle la Catholique.

[1] Voir la planche 19 du tome XIX de la *Revue de l'Art chrétien*.
[2] *Histoire d'Arles*, pl. XXV, fig. 4.

Le Mans ; *cathédrale*. Bas-relief du portail, boiseries de la sacristie provenant des anciennes stalles (1576).

Londres ; *British museum*. Le *Magasin pittoresque*, t. XXII, p. 129, a publié sous le titre fautif de *Baptême de saint Jean* une sculpture d'Albert Durer représentant Zacharie écrivant sur des tablettes qu'il faut donner le nom de Jean à l'enfant qui vient d'être circoncis.

Milan ; *cathédrale*. Diptyque ecclésiastique du IVe ou Ve siècle. L'eau du Jourdain atteint à peine les genoux du Sauveur. — *Saint-Ambroise*. Tablette en ivoire du XIe siècle, gravée dans Gori, t. III, pl. 31.

Montréale. Portes de bronze de la cathédrale (XIIe siècle). Les eaux sont tellement adaptées à la forme du corps de Notre-Seigneur qu'on dirait des langes liquides qui l'entourent.

Monza. Bas-relief du tympan de la cathédrale. Jésus plongé dans le Jourdain jusqu'aux genoux reçoit sur la tête l'eau qu'une colombe laisse tomber d'un vase qu'elle tient dans son bec. Près de cette scène on voit, d'un côté, Marie et saint Pierre et, de l'autre, saint Paul et une figure qui pourrait être Isaïe. « Ces personnages, dit M. Grimouard de Saint-Laurent [1], n'assistent pas à proprement parler à la scène du baptême ; ils sont rangés près d'elle et même en sont séparés par deux arbres ; mais ils n'en sont pas moins mis en corrélation avec elle, et, avec elle, ils résument, dans leur ensemble, les idées de Christianisme, d'Église et de doctrine chrétienne. »

Moulins ; *cathédrale* et *musée*.

Munich ; *bibliothèque royale*. Ivoire de Bamberg, couverture de manuscrit (XIe siècle). A droite et à gauche de la colombe qui verse de l'eau sur la tête du Christ, deux personnages tiennent un flambeau, ce qui rappelle l'usage des cierges baptismaux.

Naples ; *San-Giovanni maggiore*. Bas-relief de Giov. Merliano.

Neveps ; *cathédrale*. Retable du XVe siècle.

Nowgorod ; *cathédrale*. Porte en bronze (XIIe siècle). Baptême par infusion, ce qui est anormal dans l'iconographie russe.

Orléans ; *maison d'Agnès Sorel*. Sculpture d'une ancienne cheminée.

[1] *Guide de l'Art chrétien*, t. IV, p. 207.

Paris; *cathédrale*. Clôture du chœur (XIIIe siècle) et bas-relief dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. — *La Madeleine*. Groupe en marbre de Rude; le modèle se trouve à l'église de Ville-d'Avray.— *Saint-Roch*, groupe de J.-B. Lemoine, provenant de l'église Saint-Jean-en-Grève. — *Musée de Cluny*. Boîte en ivoire ayant servi de reliquaire (XIe siècle); moule à oublies du XIIIe siècle; groupe en ambre du XVIe siècle; poire à poudre en corne de cerf de la même époque. — *Expositions*. Bas-relief de M. A. Fauginet, au salon de 1846; de M. J. Mathieu, au salon de 1853.

Péronne; *Saint-Jean*. Sculpture de la chaire.

Pise; *baptistère*. Porte en bronze (XIIe siècle); le Sauveur est plongé dans une cuve cylindrique.

Ravenne. Ivoire sculpté de la chaire (VIe siècle). Saint Jean, vieillard à longue barbe, pose la main sur la tête de Jésus qui paraît âgé d'une quinzaine d'années et dont les pieds seuls sont recouverts d'eau.

Reims; *cathédrale*. Grand portail.

Rodez; *cathédrale*. Groupe colossal exécuté par M. Gayrard.

Rome; *Saint-Jean-de-Latran*. Trumeau de la nef faisant face au déluge. — *Saint-Jean-des-Florentins*. Groupe d'Antoine Raggi. — *Sainte-Marie-Majeure*. Sur un sarcophage placé sous le portique, un bas-relief représente le baptême de Notre-Seigneur. D'une cascade qui tombe du ciel, un filet d'eau découle dans la coupe avec laquelle saint Jean va baptiser. — Bas-relief d'époque moderne. — *Saint-Paul-hors-les-murs*. Porte en bronze (XIe siècle). — *Musée de Latran*. Sarcophage du IVe siècle.

Rouen; *Saint-Maclou*. Porte du grand portail, œuvre attribuée à Jean Goujon.

Saint-Jean-des-Echelles (Sarthe). Dans l'église, sculpture du XVIe siècle.

Saint-Jean-en-Palestine. A une demi-heure à l'est du désert de Saint-Jean, dans l'église où est enclavée la maison natale du Précurseur, magnifiques bas-reliefs représentant le baptême de Jésus.

Sarragosse; *Notre-Dame del Pilar*. Bas-relief des stalles.

Séville. Portail occidental de la cathédrale.

Venise; *Saint-Marc*. Scène de la *pala d'Oro*. Le Jourdain est représenté par une figurine nue. On voit une petite croix à côté du Sauveur.

Verneuil (Eure). Bas-relief roman.

Le baptême de Jésus a été figuré sur des bénitiers, à cause de l'eau sainte qu'ils contiennent (v. *l'Art pour tous*, n° du 15 juillet 1869); sur des croix, parce que la croix a donné son efficacité à l'eau du baptême (Passeri, *Mon. sacr. eburnea*, pl. IV); dans la hampe des crosses (crosse dite de Saint-Gibrien, crosse de Saint-Gautier, abbé de Pontoise, etc.); sur des médaillons de bronze; celui qu'a publié Vettori (*Num. ær. expl.* porte cette légende : *Redemptio filiis hominum.*

ARTICLE XI.

Tapisseries et broderies.

Angers; *cathédrale.* Tapisserie de saint Jean-Baptiste (XVIIIe siècle), exécutée à Aubusson par P. Grellet.

Bruxelles. Tapisserie de la collection du duc d'Albe, vendue en 1877 pour la somme de 34,900 fr.

La Chaise-Dieu. Une de ses tapisseries représente le baptême de Jésus entre les deux scènes figuratives du passage de la mer Rouge et du lépreux Naaman plongé dans les eaux du Jourdain. Des inscriptions latines expliquent la signification symbolique de ces deux scènes accessoires et mentionnent diverses prophéties du baptême.

Paris. A la cinquième exposition de l'industrie, on remarquait une tapisserie flamande du XIIe siècle, représentant le baptême du Christ.

Rome; *Vatican.* Ce sujet figure sur deux tapisseries, l'une du XVe siècle; l'autre, exécutée en 1758 aux Gobelins d'après les cartons de Restout.

Vienne. Au trésor impérial, magnifique chasuble brodée d'après les cartons de Jean Van Eyck.

Dans les églises russes de quelque importance, on voit en avant de la balustrade qui ferme le sanctuaire deux bannières portant, l'une, la face du Christ, l'autre, son baptême.

L'abbé J. CORBLET.

(*La fin au prochain numéro.*)

CALENDRIERS POPULAIRES

DU TEMPS PASSÉ;

Deuxième et dernier article *

JUILLET.

Seize heures de jour et huit de nuit, dit le Bréviaire d'Upsal avec sa largeur accoutumée.

La couronne de reine marque ici la Visitation de la sainte Vierge (2 juillet). La gerbe ou botte de foin pourrait se rapporter aux récoltes qui sont, ou en partie finies, ou près de leur maturité. Néanmoins, comme nous disons *les herbes de la Saint-Jean*, il semble que dans le Nord on aura bien pu dire *les herbes de la Visitation*. Les Norwégiens cueillent alors les plantes médicinales destinées aux bestiaux, et placent dans les champs des rameaux d'aulne et de genévrier en forme de croix, pour chasser les insectes nuisibles, en vue de s'assurer une moisson abondante. D'ailleurs les premiers jours de juillet sont regardés comme le temps où la rouille menace les blés.

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1878, p. 5.

La lance sous le 10 rappelle le genre de mort du martyr SAINT CANUT roi de Danemarck, dont l'assassinat a eu lieu le 10 juillet; bien qu'il n'en soit pas fait mention dans le Bréviaire d'Upsal qui m'a plus d'une fois été d'un grand secours. Le Bréviaire romain place sa fête au mois de janvier. La faux croisée ici avec cette lance est souvent l'unique signe attribué au 10 juillet dans les calendriers runiques, comme il aurait pu l'être chez nous à la Saint-Barnabé. C'est que la Saint-Canut est le moment de mettre la faux au pré. Le rateau tracé sous le 15 continue la même leçon d'économie rurale. Quant aux étoiles qui l'entourent, y verra qui voudra les belles nuits du Nord ; le nombre douze, qui leur est donné constamment, me semble plutôt annoncer la séparation des apôtres (*divisio apostolorum*) dont on prétendait fêter l'anniversaire autrefois le 15 ou le 16 juillet dans beaucoup d'églises [1], et notamment à Upsal. Or il n'est pas besoin d'être extrêmement versé dans la connaissance du style liturgique, pour savoir que le langage ecclésiastique compare volontiers les apôtres aux astres qui font le tour du monde, et leur applique le psaume XVIII : « Les cieux racontent la gloire du Seigneur, etc. »

Un bouquet de fruits pendant par branche, indique que l'espoir de l'automne se fixe en ce moment de l'année [2]. S'il s'agissait de nos régions, je verrais là un équivalent du proverbe français : « A la Madeleine les noix sont pleines, » car SAINTE MADELEINE doit être désignée par cet encensoir qui est sculpté sous le 20. Elle est une des saintes femmes qui se rendirent au tombeau de Jésus-Christ avec des parfums, et que les Grecs nommaient pour cela *myrophores* [3]. Mais plus d'un monument occidental la peint

[1] Cf. AA. SS. *Julii*, t. IV, p. 6, sqq. — Haltaus, *Jahrzeitbuch*... (1797). On verra chez les Bollandistes que cette dévotion de nos pères n'était pas mal fondée quoiqu'on lui ait donné tort.

[2] La Grande-Bretagne, douée d'un ciel plus clément, présentait à bénir les premières pommes au jour de S. Jacques le Majeur (25 juillet). Cf. *Revue britannique*, juillet 1852, p. 218, sv.

[3] Dans le *Calendar of the anglican church* (p. 25), on dirait que cette fête a pour indice une espèce de broc à bière, en forme de cône tronqué muni d'anse ; ce qui est bien distant de l'encensoir que montre notre bâton scandinave. Mais l'encensoir se retrouvera dans mes *Nouv. Mél. d'archéol.*, à l'occasion des saintes femmes au tombeau de Notre-Seigneur (t. II, *Ivoires, miniatures, émaux*, p. 29).

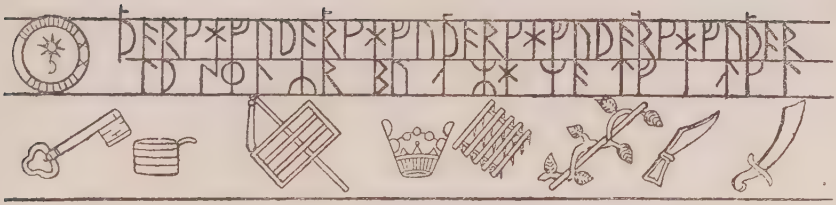
au saint sépulcre avec un encensoir, au lieu du vase fermé qu'on lui met habituellement entre les mains. Resterait cependant à expliquer pourquoi cette caractéristique correspond au 20, et non pas au 22, qui est la vraie place de la Madeleine. Je dirai, sans en pouvoir bien rendre raison, que divers calendriers scandinaves me paraissent avoir confondu les attributs de sainte Marie-Madeleine (22 juillet) avec ceux de *sainte Marguerite*, vierge et martyre (20 juillet); peut-être à cause du voisinage. Schœpflin signale vers cette époque un petit dragon, sur quelques calendriers norrains. Ce peut être une allusion à SAINTE MARGUERITE D'ANTIOCHE (20 juillet) que les artistes nous représentent constamment comme victorieuse du dragon infernal.

Des glands au bout de leur rameau indiquent que l'on peut juger dès lors du rendement des pourceaux à l'automne, car la glandée de septembre était le grand espoir des anciens pocherons[1]. La hache d'armes est là pour le 29, jour de SAINT OLAV, roi de Norwége, honoré comme martyr. L'espèce de petite serpe qui croise cette hache de bataille ne semble pas pouvoir exprimer la décapitation de *saint Jacques le Majeur* (25 juillet); mais le jour de cet apôtre ayant dans le Nord la réputation d'être critique pour le houblon, il se peut que nous ayons là un instrument pour la culture de cette plante. Ailleurs on le trouve remplacé par une houe, peut-être afin d'ameublir le sol dans les houblonnières.

[1] D'autres calendriers paraissent avoir ici une espèce de calebasse qui pourrait absolument indiquer le pèlerinage à Saint-Jacques-en Galice (25 juillet; cf. *infra*, v. *Pèlerins*) : époque d'ailleurs favorable au déplacement pour gens aussi voyageurs que les Norrains.

Les *leges wallicæ* qui n'étaient cependant pas rédigées pour un climat si rude que la Scandinavie, désignent la décollation de S. Jean-Baptiste (29 août) par le nom de *S. Jean aux pourceaux;* parce qu'alors seulement la coutume locale autorisait la pâture des troupeaux de porcs dans les forêts, pour qu'ils pussent s'y engraisser de faînes et de glands.

AOUT.



Quatorze heures de jour et dix de nuit, d'après les comptes en gros du Bréviaire d'Upsal.

La clef marque *saint Pierre ès liens* (1er août) [1]. Une cuve (chaudière, peut-être) ne m'offre aucun sens, à moins qu'on n'y veuille voir quelque grande mesure de capacité dont il faut être pourvu alors, afin d'estimer et de répartir les produits des céréales : la dîme par exemple, qui persiste en maint endroit avec atténuations progressives.

Cependant le *Hlafmass* (ou *Loafmass*, fête du pain) qui est devenu *Lammas* chez les Anglo-Saxons, autoriserait à conjecturer que nous avons là une pile de gâteaux faits avec les prémices de la farine ; et ce signe ne répondrait pas mal au nom de *fête des prémices* qui désigne quelquefois la *Saint-Pierre ès liens*, dans les actes du Moyen-Age.

Sous le 10, un gril rappelle le supplice de SAINT LAURENT [2] ; et le fléau qui l'accompagne fait songer aux soins que réclame la rentrée des moissons. L'Assomption (15 août) se reconnaît à la couronne de reine ; et la herse fait songer à ne pas se reposer après la récolte, ni à compter trop sur l'automne pour préparer les sillons. Une tige de houblon s'enroulant autour de la perche qui lui sert de tuteur, annonce qu'il faut veiller à la cueillette de ce fruit [3]. Les calendriers

[1] Cf. *supra*, autres fêtes de S. Pierre, en février ou juin.

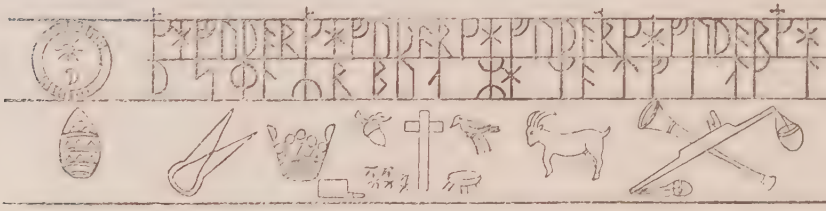
[2] Cf. *Calendar of the anglican church*, p. 26 et 99.

[3] C'est la vendange des pays du Nord, et elle a lieu de la fin d'août aux premiers jours de septembre. Le soin de le cueillir et de l'éplucher après l'avoir soumis à l'action du feu, demande un travail rapide qui rassemble une grande quantité d'ouvriers et donne lieu à des veillées joyeuses (voire même plus que joyeuses

scandinaves ont cette indication dès le 21 du mois d'août ; et en effet ici le 24 doit correspondre au couteau caractéristique de SAINT BARTHÉLEMY.

La décollation de SAINT JEAN-BAPTISTE (29 août) se reconnaît facilement au sabre qui termine la série des indications figurées pour ce mois. D'autres almanachs runiques notent ici la tête de saint Jean sur un plat.

SEPTEMBRE.



Douze heures de jour comme de nuit. La tiare, que nous avons déjà vue substituée à la mitre, aurait pu indiquer chez nous *saint Leu*, évêque de Sens[1] ; mais ici, ce doit être *saint Gilles*, abbé (1er septembre), qui se fête le même jour et dont le culte est tout autrement répandu hors de France. Ainsi la Belgique, l'Angleterre et l'Allemagne s'occupent fort peu de saint Leu.

Les grands ciseaux (*forces*) annoncent la tonte des moutons, sur laquelle il y a peu d'accord entre peuples et siècles. Chez nous existait ce proverbe :

> A la Saint-Aubin (1er mars) l'on tond,
> D'ordinaire, les moutons :

aujourd'hui, comme les *mala mentis gaudia* que Virgile place dans son enfer). Mais combien de fois ces joyeusetés malsaines ne sont-elles pas dues à de soi-disant progrès qui enlèvent la vraie joie quotidienne aux peuples modernes ! S. Bernard, assez connaisseur du cœur humain, disait fort profondément et utilement : *Dæmon quoscumque superat, mærore superat.*

[1] Le *clog-almanack*, transcrit par M. H. Parker dans son *Calendar of the anglican church* (p. 27 et 105), a l'air de s'en souvenir en signalant le 1er septembre par une simple crosse ; quoique ce puisse être aussi l'indication de S. GILLES, comme abbé. Puis la grande croix paraît, comme ici, au 14 du mois.

Mais si vous voulez m'en croire,
Tondez-les à la Saint-Grégoire (12 mars).

Depuis lors nous avons retardé cette tonte jusqu'en mai et juin. Cela peut être encore plus tardif en pays où les troupeaux ne passent point l'hiver aux champs. Mais d'ailleurs on avait jadis l'usage de tondre les bêtes ovines deux fois chaque année ; et la deuxième tonte (ainsi que les marchés de laines) correspondait à septembre pour les contrées du nord, ou à octobre en régions moins froides.

Sous le 8, une couronne signale la *Nativité de la sainte Vierge* (la Notre-Dame de septembre); et une espèce de petit escabeau sous la couronne, est regardé par M. J. Wolf comme un berceau, peut-être pour la future Mère de Dieu. Je m'en rapporte à ce qui en est, n'ayant aucun titre pour me prononcer sur les usages de ces régions lointaines, moi surtout qui, citadin, suis honteux fréquemment de reconnaître ce qu'auraient pu m'apprendre nos campagnards bien consultés sur les résultats de leur expérience journalière.

De petits oiseaux figurés en groupes, doivent correspondre à quelque chose comme ce proverbe allemand :

A la Notre-Dame de mars les hirondelles reviennent ;
A la Notre-Dame de septembre elles s'en retournent.

Ce qui est très-facultif (même en nos latitudes), parce que les volatiles consultent plutôt l'état de l'atmosphère que nos calendriers. Ce peut néanmoins annoncer les migrations de plusieurs espèces voyageuses qui se rendent vers le midi pour fuir l'hiver boréal [1].

Un gland incliné vers la terre prévient qu'il est temps de conduire le bétail de race porcine dans les chênaies. La grande croix avertit que le 14 est l'*Exaltation de la sainte Croix*. Un oiseau de moyenne grandeur qui paraît la becqueter (il semble encore avoir trois pattes, comme celui du mois de mai), fait allusion à un usage

[1] L'Italie compte si bien sur ces troupes voyageuses qui évitent volontiers les longues traversées par mer, qu'il n'est presque pas de *villa* au pied des Alpes où l'on n'établisse des filets en automne pour prendre les émigrants par centaines. Cette chasse sédentaire exerce de véritables massacres sur les pauvres fuyards qui viennent au-devant de leur perte, attirés par divers engins baroques, mais trop efficaces.

populaire. Les paysans du Nord, vers ce temps-là, plantent des perches sur lesquelles on place une gerbe d'avoine comme ressource des pies et autres oiseaux des champs après la rentrée des grains. Le petit tabouret, que nous avons déjà rencontré plus d'une fois, rappelle l'époque des assises ou sessions judiciaires. Sur d'autres calendriers norrains, il est tracé vers le dix de ce mois.

La chèvre (ailleurs c'est un cerf ou un daim) indique la saison du rut pour ces animaux. La trompette et la balance pourraient faire grand plaisir aux mythologistes superfins qui se repaissent d'allusions astronomiques, et qui trouveraient là un signe du Zodiaque. Je ne puis leur accorder cette joie dans mon explication [1], car j'y vois tout simplement la caractéristique bien connue [2] du prince de la milice céleste SAINT MICHEL (29 septembre); et si l'on pensait que l'archange du jugement dernier ne rend pas suffisamment raison de ces deux signes, nous pourrions rapporter la trompette à SAINT JÉRÔME (30 septembre).

OCTOBRE.

Dix heures de jour et quatorze de nuit, dit le Bréviaire d'Upsal. Quant à nos indications, elles ne sont pas toujours très-claires et ne doivent pas nécessairement être conformes aux données de ce

[1] Ce n'est pas que cette balance n'ait pu servir aussi (outre son rôle de caractéristique pour un saint) à rappeler l'égalité des jours et des nuits vers la fête qu'elle désigne. Quant à la trompette, que prétendrait on y voir, sinon l'appel du dernier jour? Cf. I Cor. XV, 52. — I Thess. IV, 15.

[2] Voyez ce qui a été dit plus haut de S. Michel, sous le titre *Balances* (p. 108, sv.). On sait en outre que dans les peintures du jugement dernier, le Moyen-Age représente communément quatre anges sonnant de la trompette vers les quatre coins du monde pour appeler les morts au tribunal de Jésus-Christ. C'est tout

bréviaire, que nous transcrivons uniquement comme vérification moyenne.

Le livre ouvert en tête du mois peut absolument désigner la règle de saint François d'Assise, avec laquelle il se raccorderait par la croix tronquée qui surmonte le 4. Toutefois ne serait-ce pas un souvenir de la grande semaine célèbre dans l'Allemagne du Nord, comme anniversaire de la réduction définitive des derniers Saxons à la loi de l'Evangile en 834, et qui était célébrée par diverses réjouissances, sous le nom de *Gemeine Woche*[1] ? Peut-être quelque calembour dans le goût du temps avait-il fait rattacher cet anniversaire à la fête de SAINTE FOI (6 octobre), comme assignant son jour à l'établissement de la *Foi* chrétienne dans la Germanie septentrionale[2]. Or, comme c'étaient les Francs qui avaient procuré le baptême aux Norrains, quoique un peu tard, n'y aurait-il pas lieu de voir dans ce livre un souvenir de SAINT REMI (1er octobre) qui courba Clovis sous le joug de l'Evangile?

Le poisson rappelle les travaux de la pêche ou de la salaison vers la fin de l'automne[3]. Sous le 4, je crois voir une carde pour la laine. Cependant une petite tablette du même genre se voit dans les gravures du XVe siècle et du XVIe, pour indice des lettres de l'alphabet à tracer ou à déchiffrer[4]. Ce pourrait donc être le livre des commençants (c'est-à-dire la *rentrée des classes*), vu que la SAINT REMI était jadis époque officielle pour fin des vacances et réouverture des colléges urbains. Le village imitait apparemment cet usage universitaire, en convoquant ses écoliers au terme des joies et récoltes automnales ; mais peut-être avec deux ou trois jours de répit

simplement une traduction des paroles de Notre-Seigneur (Matth. XXIV, 31) : « Et le Fils de l'homme enverra ses anges avec une trompette et une grande voix aux quatre vents, etc. » Cf. *Vitraux de Bourges*, pl. III.

[1] Cf. Pilgram, Haltaus, etc., v. *Gemeine Woche, Wochen-Sontag, Septimana communis, Meinwoche, Feria fidei.*

[2] Ste Foi, malgré sa nationalité languedocienne, n'a pas laissé d'avoir son culte étendu jusque dans des régions germaniques (surtout à gauche du Rhin), et chez les Anglais. Mais, quoique sa fête soit au 6 octobre, je ne me crois pas autorisé à lui donner aucune place dans le souvenir des Scandinaves.

[3] Même pour la pêche près des côtes, divers poissons offrent deux grandes récoltes dans l'année. Tel est le maquereau, par exemple.

[4] Cf. Reisch, *Margarita philosophica*, § Typus Grammatices.

en faveur des enfants de la campagne. C'eût été mesure bien autrement paternelle et raisonnable que certains vieux calendriers scolaires d'Italie (même de mon jeune temps), où, en vertu de je ne sais quel système hiérarchique, les vacances ne s'ouvraient que plus tard et finissaient plus tôt, pour les tristes élèves de grammaire. Comme si courir et jouer n'importait et ne profitait pas tout particulièrement aux petits garçons !

Si donc on veut distinguer entre les deux signes presque analogues, j'attribuerais notre tablette aux écoles élémentaires.

La fête de sainte Brigitte veuve (le 7 en Suède, le 8 à Rome) devait être bien reconnaissable pour les Suédois, dans notre petite église qui leur remettait en mémoire la fameuse abbaye de Wadstena, fondée par cette sainte [1]. La célébrité de cette patronne de la Suède avait fait nommer les beaux jours d'octobre *Été de sainte Brigitte*, comme nous avons au mois de novembre notre *Été de saint Martin* [2]. Les États-Unis, qui n'ont presque pas de souvenirs religieux, disent l'*Été indien*.

La tiare doit-elle être prise pour une mitre, et annoncer *saint Denis*, évêque de Paris (9 octobre) ? Ce sera plus probablement le signe de la *Saint-Calliste* (14 octobre), qui était censée ouvrir l'hiver. Aussi quelques calendriers runiques la marquent-ils par un manchon, ou un gros gant (moufle). Ici c'est un arbre dépouillé de ses feuilles.

La SAINT LUC (18 octobre) est annoncée par le bœuf, qui sert en même temps de *memorandum* pour abattre les bestiaux qu'on ne pourrait plus nourrir durant la mauvaise saison [3]; et c'est probable le sens d'une hache tracée dans plusieurs calendriers scandinaves vers le 16 de ce mois. Chez nous le mois de novembre est ordinairement exprimé comme le *mois où l'on tue les porcs*, et les Espagnols

[1] S'il s'agissait de la translation de S. Eskill à Saint-Jean-d'Eskilstuna, ce serait le 6 octobre et non pas le 7. Cette fête, d'ailleurs, n'équivalait probablement pas à celle de Ste Brigitte honorée dans toute la chrétienté latine.

[2] La Saint-Martin d'un *clog-almanack* anglo-normand trouvera place au mois de novembre.

[3] Pour S. Luc, dans le *Calendar of the anglican church*, je n'aperçois aucune analogie entre les pages 28 et 127. Ni l'une ni l'autre ne sont faciles à deviner, si ce n'est qu'on y ait voulu noter l'époque où vêtements et chaussures doivent être appropriés au mauvais temps qui va venir et suivre son cours.

disent : « Il n'est porc qui n'ait sa Saint-Martin. » Du reste on trouve les traces de cette désignation pour novembre, dans un de ses noms scandinaves (*Blotmonat*, mois de tuerie ou mois sanglant). C'est que la viande de boucherie, en général, est particulièrement succulente à cette époque, après que les bestiaux ont passé plusieurs mois au vert ; sans compter le gibier, qui est nombreux alors.

Sous le 21, un flèche indique SAINTE URSULE ; et ce qui semble une lance (ou harpon) autour de laquelle s'enroulerait une corde ou courroie, doit être plutôt un étendard replié sur sa hampe. Sainte Ursule en effet, comme chef d'une armée de vierges martyres, porte souvent l'étendard dans les représentations anciennes [1].

Les apôtres SAINT SIMON et SAINT JUDE (28 octobre) se peuvent reconnaître fort passablement à la croix et à la lance, bien qu'il n'y ait pas unanimité entre les artistes sur les instruments de leur martyre [2]. On ne devra donc pas être surpris si ailleurs on rencontrait une scie, une hallebarde ou une massue. Quoique la massue se voie çà et là pour saint Jude (ou Thaddée), je ne pense pas que le fléau se trouve ici à son intention. Le sens de cet outil est apparemment, là comme ailleurs, qu'il faut consacrer au battage du grain tous les jours disponibles de la morte saison.

NOVEMBRE.

Sept heures de jour, et dix-sept de nuit, d'après le Bréviaire d'Upsal. Notre calendrier ne s'y range pas, mais il n'est pas clair, et je ne puis d'ailleurs dire s'il est entièrement conforme à l'original vrai.

[1] Cf *Bannière*, p. 417.

[2] Cf. *Apôtres* (ci-dessus), p. 52.

Dans un *clog-almanack* publié par M. H. Parker, la fête de ces deux apôtres

Les petites croix me semblent transporter l'imagination dans un cimetière, en mémoire du jour des morts (2 novembre). Si pourtant l'on tenait à voir ici des étoiles (quoique celles du mois de juillet (p. 164) eussent huit rais bien marqués), je ne m'opposerais point à ce qu'on en fît l'emblème des habitants du ciel, et partant de la Toussaint (1er novembre).

Quant au *clog.-almanack* copié par M. H. Parker, quelque anglais serait bien aimable s'il voulait nous interpréter une espèce de paraphe qui accompagne le 1er novembre (p. 132). Aurait-on prétendu enchevêtrer calligraphiquement les lettres OSS, pour dire *Omnes sancti?* solution fort douteuse.

Une barque renversée avertit que la navigation (fluviale surtout) est close jusqu'au printemps ; signe adopté parfois pour le jour des saints Simon et Jude (28 octobre).

Cette sorte de sceptre qui paraît correspondre au 6, ne me semblerait explicable qu'en recourant aux QUATRE COURONNÉS (8 novembre) : Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorin. Tous quatre, frères et sculpteurs, donnèrent leur vie pour l'Évangile à Rome sous Dioclétien ; et sous le nom de *quatre couronnés*, ils sont devenus les patrons de ceux qui se vouent à la sculpture, ou même à toutes les professions qui taillent la pierre. Ajoutons qu'à cause d'un autre groupe de saints qui ont également pour chef un Carpophore (7 août), et qui furent martyrisés à Côme en Lombardie (la pépinière des maçons, *magistri comacini*, au Moyen-Age), les quatre couronnés ont endossé le patronage de presque tous les arts qui s'emploient à la construction. Comme on leur donne souvent pour attribut un marteau couronné, ou même une couronne sur la tête, il est bien possible que le sceptre aussi ait semblé propre à les caractériser. S'il s'agissait de quelque allusion nationale, ainsi que le pense M. J. Wolf, cela échappe à mon ressort, et je me déclare incompétent. A la vérité, les calendriers suédois modernes marquent au 6 novembre une fête politique de Gustave-Adolphe ; mais si notre almanach runique était postérieur au luthéranisme (ce que je ne crois guère),

(p. 28) s'annonce épigraphiquement par les initiales de leurs noms (S I), sans plus d'artifice.

Les SS. CRÉPIN et CRÉPINIEN (25 octobre) sont caractérisés plus carrément, comme patrons des cordonniers, par une paire de semelles (p. 129).

il faudrait au moins convenir qu'il est tout plein de souvenirs catholiques malgré cela. Or, Gustave-Adolphe et les catholiques ne sont pas de même inspiration, quoique le luthéranisme suédois ait conservé bien des pratiques de l'ancienne Église.

La tiare doit être ici pour une mitre, et correspondre à la Saint-Martin (11 novembre). Aussi la voyons-nous accompagnée d'une oie ; et quel qu'en soit le motif, l'*oie de la Saint-Martin* était bien connue jadis (Cf. *Oie*). En Danemarck et en Suède, cet oiseau figurait inévitablement dans le festin du 10 ou du 11. Nous ferons voir ailleurs que l'oie sauvage était le signe de l'hiver ; soit dans le Nord, parce qu'elle le déserte aux approches des grands froids, soit chez nous parce qu'elle traverse notre pays sur la fin de l'automne pour gagner des climats moins rigoureux, ou à la fin de la mauvaise saison afin de se rapatrier. Il y a bien aussi un faucon bleu qui a reçu le nom d'oiseau de Saint-Martin, parce qu'il se montre dans nos contrées vers la fête du grand évêque de Tours ; mais notre almanach voulait évidemment représenter une oie ou un cygne. Le titre *Oie* nous ramènera l'occasion de traiter ce sujet plus au long, tenons-nous-en donc ici à ce qui est nécessaire pour le moment [1].

Le *Calendar of the anglican church* (p. 29 et 134) donne la Saint-Martin comme reconnaissable à une sorte de cognée. Les biographes du grand évêque de Tours parlent de certain arbre consacré par des superstitions païennes, et que le saint fit abattre en y jouant sa propre vie (Cf. Vitraux de Bourges, pl. XII ; et § 160, p. 252). Mais ce fait, si merveilleux qu'il soit, n'est nulle part devenu la caractéristique populaire (désignation abrégée, ou quasi *antonomastique*) de

[1] Haltaus (éd. G. A. Scheffer), dans son *Jahrzeitbuch der Deutschen*, p. 191, parle d'un plongeon (*Immer* ou *Ommer-Vogel* que les Norwégiens auraient appelé *oiseau de l'Avent* (*Colymbus Imber* de Linné). Mais sa présence s'expliquerait mieux vers la fin de décembre, parce qu'il ne paraît guère dans les plages arctiques, sinon une ou deux semaines avant Noël ; en sorte que le dimanche qui précède cette grande fête s'appellerait *Immer* ou *Ommer Sonntag*.

Schœpflin paraît avoir vu aux environs de LA S. MARTIN, dans un almanach populaire du Nord, quelque chose comme une coupe pleine d'œufs. Ne serait-ce pas de ces boulettes en pâte cuites à l'eau bouillante, que les Allemands nomment *Nudeln*, *Knœdel*, *Klo s*, etc.? et qu'on appelle *gnocchi* chez les Lombards. Indice encore de repas solides à la Saint-Martin.

notre saint. Je crois reconnaître dans ce fer de hache l'indication du moment où il fallait abattre les bestiaux. Il en a été dit quelque chose sous la rubrique de saint Luc, au mois d'octobre ; et le Moyen-Age montre souvent les grandes bêtes de boucherie assommées avec la tête (partie contondante) de la cognée, en façon de *merlin*[1]. Ces massacres de troupeaux sur la fin de l'automne peuvent nous sembler étranges aujourd'hui, parce que l'habitude s'en est généralement perdue dans presque toute l'Europe actuelle. Ils étaient cependant une vraie nécessité pour nos ancêtres, auxquels l'agriculture contemporaine interdisait la conservation d'un grand nombre d'animaux domestiques durant l'hiver. Noël venu, les personnages même du plus haut rang ne pouvaient plus guère s'accorder la viande de boucherie; toute classe étant alors réduite aux salaisons ou au régime végétal presque irrémédiablement. L'extension des cultures, leur aménagement mieux entendu, la stabulation et la zootechnie plus étudiées, les communications améliorées jusqu'à merveille, ont changé cet état de choses qui n'est pas d'un lointain très-reculé toutefois, quoique nous ne nous en souvenions qu'à peine. Il faut se le rappeler néanmoins pour voir clair aux monuments et aux coutumes du temps passé. Le Canada en est là encore de nos jours ; et la gelée y sert de sel, comme en Russie.

Un fer à cheval, vers le 14 novembre, pourrait donner à croire chez nous qu'il y a là quelque souvenir de *saint Éloi,* patron des forgerons. Mais sa fête est le 1er décembre, et l'on ne voit pas que les Scandinaves se soient beaucoup occupés de lui. D'ailleurs les calendriers norwégiens marquent le 14 novembre par un fer crenelé, pour rappeler sans doute que le temps est venu de ferrer les chevaux à glace.

La chapelle, vers le 19, doit rappeler *sainte Élisabeth de Marbourg* (de Hongrie, ou de Thuringe) dont le culte s'était sûrement répandu dans le Nord. Je pense même que la célébrité de l'église consacrée à cette sainte avait pu en faire un but de voyage pour les artistes ; comme l'était chez nous celle de Saint-Gilles en Languedoc, à cause de son escalier tournant que tout maître en coupe de pierres devait avoir étudié. Mais ne serait-ce pas aussi l'indication du temple de

[1] Ainsi travaillent de leur état les bouchers et charcutiers, dans la *signature* du grand vitrail de Bourges que nous avons intitulé *Nouvelle alliance* et pl. Ire.

Jérusalem où la sainte Vierge passa son enfance ? La remise de Notre-Dame au Grand-Prêtre, lorsqu'elle n'avait encore que trois ou quatre ans, est depuis longtemps fêtée, en Orient et en Occident, le 21 novembre. Toutefois nous n'avons pas ici la couronne de reine qui indique ordinairement la Mère de Dieu dans ce calendrier. Puis cette fête, bien qu'ancienne, occupait un rang peu élevé entre les solennités populaires.

Dans les *Clog-almanacks* anglo-normands qu'a publiés M. H. Parker (*Calendar*..., p. 29 et 137), saint Edmond roi se peut absolument reconnaître le 20 novembre à une ligne horizontale surmontée de longues épines ; appareil qu'il faut sûrement prendre comme couronne (à l'instar du diadème radié des césars romains), puisqu'il reparaît pour saint Édouard-le-Confesseur (p. 31 et 122). Cependant que fait encore ce même attribut à la fête de saint Jacques-le-Majeur (p. 25) ? — Le même document donne sur la fin de novembre (p. 29) une crosse qui m'a l'air de se référer à saint Hugues de Lincoln. L'éditeur veut qu'il s'agisse de saint Clément ; et puis à la p. 140, ce pape est gratifié d'une toute autre caractéristique que celle-là, où je verrais plutôt quelque vase comme *buire* ou biberon [1].

L'ancre de notre calendrier scandinave doit sans doute désigner la Saint-Clément (23 novembre), ce pape ayant été précipité dans la mer avec une ancre au cou (Cf. *Ancre*, p. 30, sv.). Mais je ne saurais dire quel sens a la flèche ; quoique, remplacée ailleurs par un arc, ce puisse être un signe de chasse. La roue de sainte Catherine (25 novembre) et la croix de saint André (30 novembre) sont des attributs tellement populaires, qu'il suffit de les nommer pour être compris du premier venu. Ailleurs un hameçon indique la profession de saint André (Cf. Matth. IV, 18-20), au lieu de son supplice ; et il importe de rappeler que cet apôtre était presque partout le patron des pêcheurs ou des poissonniers. Ainsi je crois avoir vu à Anvers une magnifique chaire en bois sculpté, donnée par cette corporation, et qui supposait de riches paroissiens [2].

[1] Ces incertitudes auraient pu disparaître si l'on nous avait tout bonnement transcrit les *clog-almanacks* mois par mois sur une ligne continue, sans interrompre arbitrairement la série primitive suivie par l'artiste populaire.

[2] En Hongrie (pour tout autre motif) et en Sardaigne, novembre est appelé souvent *mois de S. André*.

Ce qu'il y aurait d'un peu hasardé, en apparence (ou de tâtonnements), dans plusieurs de nos explications, ne doit pas être rejeté à première vue. Les populations norraines avaient reçu la foi par l'entremise de la Basse-Saxe ; et la navigation les mettait sans cesse en rapport avec la Frise, les Pays-Bas et l'Archipel britannique. Les chrétiens scandinaves empruntèrent donc vraisemblablement à ces voisins diverses indications qui auront établi des points communs entre un certain nombre de calendriers nationaux. De là sans doute quelques signes qui ne semblent pas convenir parfaitement au climat des régions baltiques.

Sur les fêtes, même mobiles, de l'ancienne Norwége, qui intéressent notre genre de recherches actuelles, il peut être utile de consulter le *Diplomatarium norvegicum*, t. II (1849), p. XXXIII, sqq. ; avec les indications qui accompagnent ces neuf feuillets. Mais je ne me suis nullement proposé de résoudre, en ces matières lointaines, toute espèce de difficultés avec quarante ou cinquante pages sommaires, écrites sur un monument isolé que m'apportait le hasard des trouvailles.

Si nous avons accordé ces détails à un seul calendrier, c'est que bien compris, il peut aider à en expliquer tolérablement beaucoup d'autres. L'usage de ces almanachs portatifs ayant été fort répandu jadis, on en trouve bon nombre qui, avec un air scandinave, appartiennent cependant à d'autres pays. Le tracé des *runes* (lettres norraines, etc.) s'y allie à des indications françaises, par exemple dans le calendrier de Bologne expliqué par M. L. Frati ; soit que ce fût le *vade-mecum* (manuel journalier) d'un ouvrier normand ou scandinave faisant son tour de France [1], soit que des populations originaires de la Scandinavie eussent conservé l'expression primitive du comput de leurs ancêtres, tout en prenant force points de repère dans les coutumes de leur nouvelle patrie. Les îles-Britanniques ont dû voir souvent ce mélange, et, pour y faire luire le jour, il faut tenir grand compte des pratiques civiles et religieuses

[1] Ces voyages durent surtout avoir lieu après que des architectes français eurent mis la main aux églises suédoises. Nous savons qu'Étienne ou Pierre, maître en constructions, qui a dirigé celle d'Upsal (le contrat est de 1287), devait être né à Bonneuil, près Saint-Denis en France, si ce n'est à Bonneuil-sur-Marne.

qui indiqueront la provenance du monument. C'est ce dont me semble ne s'être pas assez occupé l'auteur du *Calendar of the anglican Church illustrated.* Il est vrai qu'un protestant, même fort instruit, ne réussit pas aisément à trouver le sens de maint vieil usage catholique. Aussi me suis-je mis fort à l'aise avec les interprétations que donnait M. J. Wolf pour le calendrier qu'on vient de voir reproduit d'après sa copie lithographiée en France [1].

Dans un bon nombre des almanachs portatifs que rédigeaient autrefois à leur usage les gens du peuple, l'expression est encore plus réduite qu'on ne vient de le voir. Aussi la maladresse de l'artiste s'ajoutant à la réduction des signes, l'œil n'y voit guère d'abord que des hiéroglyphes désespérants [2]. Puis, tous ne mêlent pas les indications économiques aux souvenirs religieux. Mais dans leur état le moins compliqué, ils ne présentent jamais un sens suivi qu'à celui qui connaît les caractéristiques des saints dans l'art populaire; et encore faut-il faire attention aux fêtes propres à diverses provinces. Car le nombre des saints est trop grand pour que le martyrologe romain les énumère tous : chaque contrée honore la mémoire de serviteurs de Dieu qui font peu de bruit dans le reste de la chrétienté, sans être pour cela moins chers à la région évangélisée par eux ou arrosée de leur sang et embaumée par leurs vertus. Parfois ce sont des saints qui ont vécu et souffert loin de là, mais dont les reliques apportées dans une église ont excité la confiance populaire, C'est pourquoi les grandes lignes tracées ici ont besoin de se compléter par l'article que nous consacrons aux *Patrons;* moyennant quoi bien des difficultés seront levées pour l'intelligence des calendriers norrains, sans que nous prétendions avoir tout aplani cependant par quelques feuillets. Nul, assurément, n'a dû s'y attendre.

Comme décharge pour ceux dont j'ai cru devoir critiquer les explications antérieures aux miennes, voici le *fac-simile* d'une pièce fort semblable. Elle est gravée au couteau sur sept planchettes se

[1] *Runakefli* ou *Runik-Rim-Stok.*

[2] Tel est, entre autres, un calendrier publié par Lelong dans son *Historische Beschryvinge d. Reformatie d. Staatt Amsterdam*, p. 255-270 (Amsterd., 1729, in-fol.); et plus ou moins compris peut-être par son éditeur, car je n'ai pas eu le temps d'étudier la véritable intention des entailles, quand je rencontrais ce livre à Bruxelles.

faisant face deux-à-deux, mais réunies par deux cordons qui passaient dans les trous notés au-dessus des lettres runiques : et provient d'un marchand de curiosités auquel *un savant,* disait-il, l'avait désigné comme livre arabe [1]. Calqué avec soin, cet almanach rustique du nord montrera que tout n'est pas extrêmement clair dans ces monuments du Moyen-Age septentrional, et qu'il est fort permis à nos contemporains de ne pas en percer tous les secrets.

Toutefois j'entends dire que jadis chaque paysan norrain portait à la main un bâton marqué de signes à peu près semblables; ou à sa ceinture, quelque chose de pareil. Celui que je vais donner devait être un almanach de poche, gravé à la pointe du couteau sur noyer blanc. J'ai déposé l'original au cabinet des manuscrits (rue Richelieu).

Avec ces drôles d'annuaires (perpétuels), on prétend que les campagnards norrains se provoquaient en route sur les questions de comput ecclésiastique passées ou futures ; demandant quel quantième de quel mois tomberait ou avait dû tomber Pâques en une année quelconque, *item* quel jour de la semaine correspondrait à Noël, à l'Epiphanie, ou à toute autre fête dans les mêmes conditions.

Disons du reste, pour ne pas faire trop d'honneur à ces campagnards du vieux temps, que j'ai rencontré leur rival dans le Noyonnais vers 1860. C'était un garçon de ferme ne sachant ni lire, ni écrire, et vous disant *stans pede in uno*, l'échéance de n'importe quelle fête pour un an donné. On l'avait introduit pendant que nous étions à table, pour le soumettre à mon examen ; et j'avoue que je vérifiais tout simplement ses réponses dans mon bréviaire, sous la nappe, au moyen de la *Tabella festorum mobilium* (sans plus de casse-tête pour mon compte), Où était sa méthode, Dieu le sait ; mais il ne m'est pas arrivé de le prendre en défaut une seule fois, durant dix minutes d'interrogations qu'il résolvait presque immédiatement sans guère froncer le sourcil.

Mes planchettes sont numérotées ici d'après la succession des

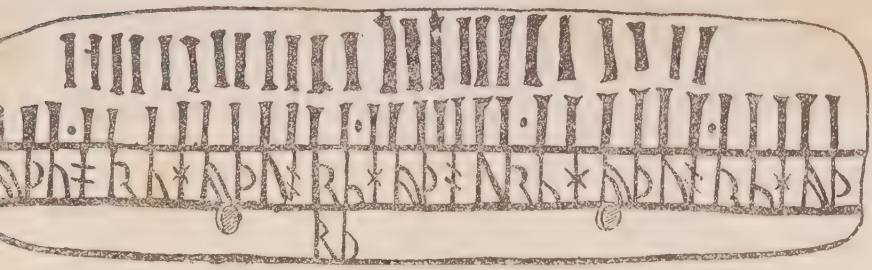
[1] On aura peut-être voulu dire *tamoul*, à raison d'une certaine ressemblance de forme entre ces planchettes et des feuilles de palmier gravées au poinçon comme les volumes du pays tamoul dans l'Inde méridionale (tamil, etc., ainsi qu'écrivent les Anglais).

pages (pour ainsi dire) dans l'original norrain ; où elles commencent par un *verso*, le premier *recto* servant comme de couvercle tout uni [1]. Ces chiffres forment donc une espèce de pagination que j'y introduis de mon chef, pour marquer la suite des faces gravées.

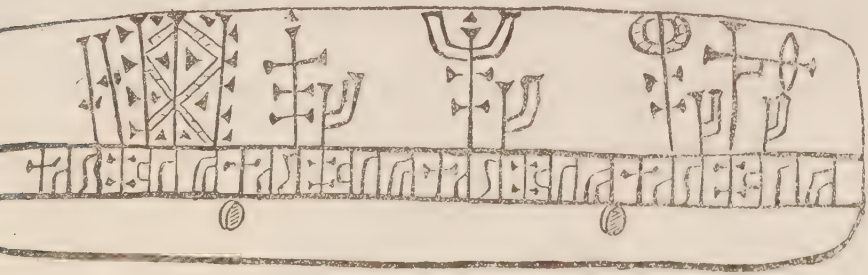
Mais les caractères alphabétiques norrains (comme lettres dominicales) s'y trouvant plusieurs fois tracés à l'envers, à la manière des inscriptions antiques βουστροφηδόν, on reconnaîtra la série vraie en se repérant sur les trous des cordonnets destinés au maintien du faisceau total.

Le *verso* de la première tablette ne concerne que les signes du zodiaque pour indications générales de l'année entière, et les mois spéciaux commencent au n° 2.

1.



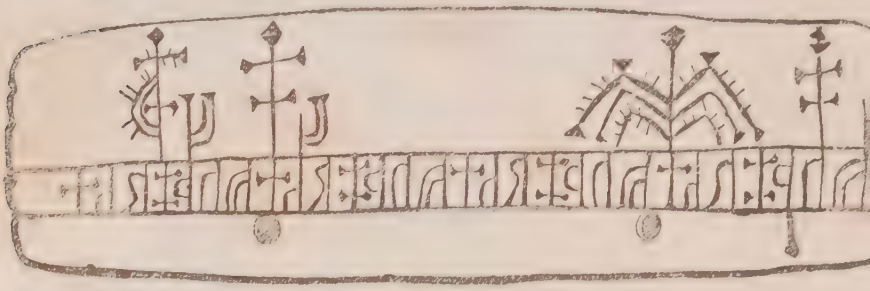
2 (janvier).



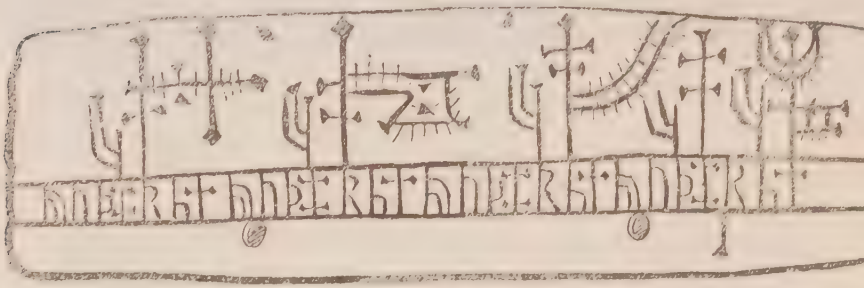
[1] Je n'y ai pas trouvé de plaque protectrice pour le dernier mois de l'année, qui porte le n° 13 sur mes clichés (en calque) dans l'imprimé ci-joint.

3.

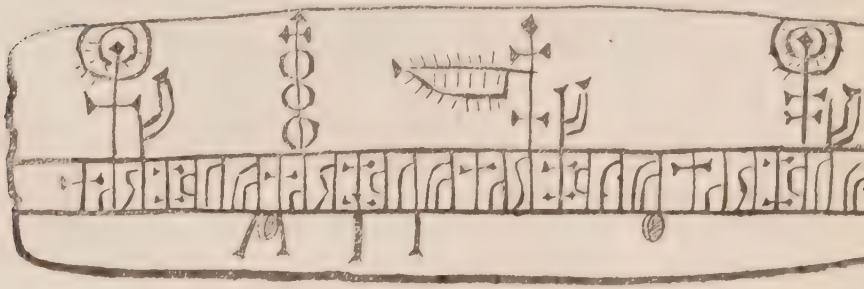
4.



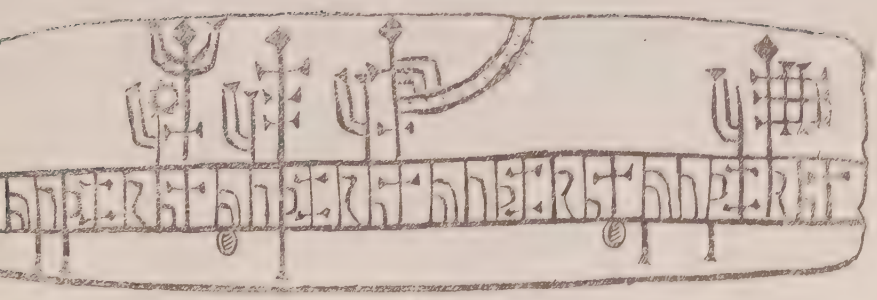
5.



6.

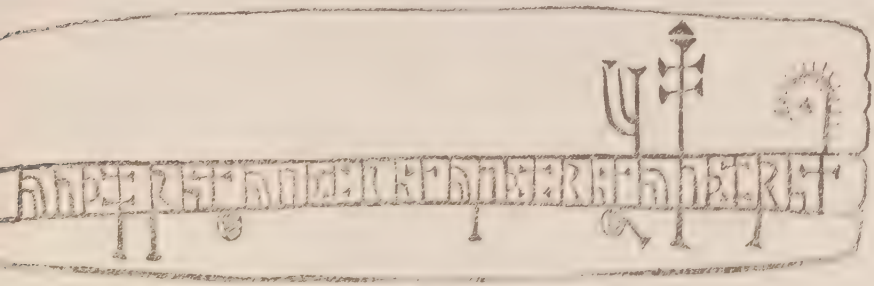


7.



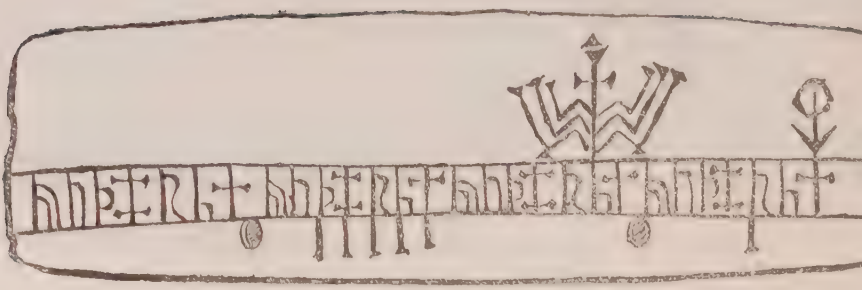
8.

9.

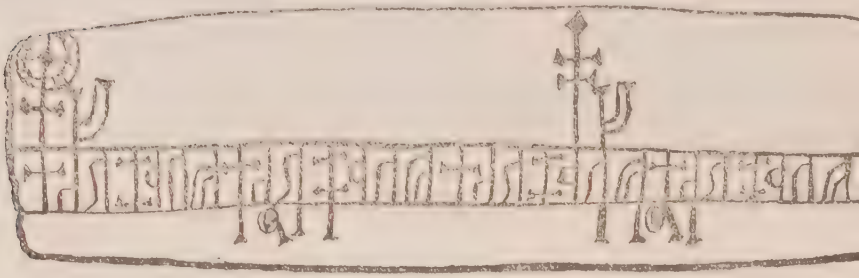


10.

11.



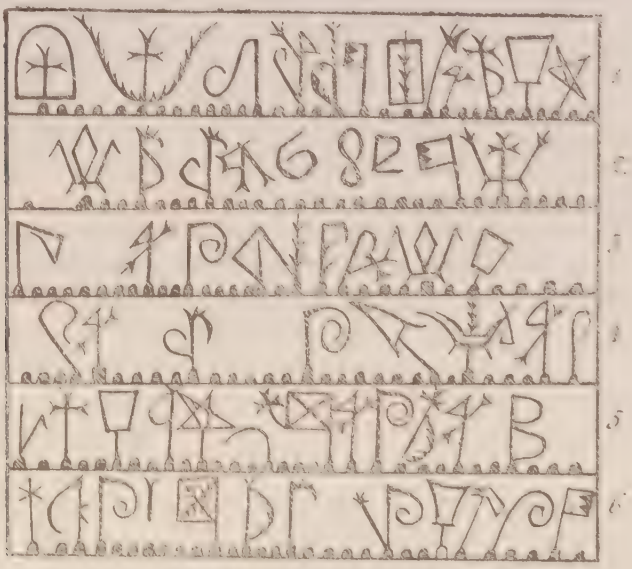
12.



13.

Chacun pourra s'exercer librement sur ces diagrammes populaires, sans nulle intervention de ma part, après les préliminaires déjà semés d'une main modeste dans une quarantaine de pages où les sentiers du vieux temps étaient un peu plus reconnaissables et praticables, à vrai dire.

Maintenant, pour aguerrir encore quelque peu ceux qui trouveraient qu'un ou deux calendriers (étrangers surtout) ne leur mettent pas sous les yeux bien des faits qui se rencontreront ailleurs sous d'autres formes, donnons un nouvel exemple de ces petits monuments populaires exécutés au couteau par des paysans, avec toute la rudesse d'une main mal exercée dans l'art ; mais avec ce bon sens brusque qui sait fixer sommairement les grands traits nécessaires au souvenir, quand on aborde pareilles curiosités passées de mode aujourd'hui.



Première partie de l'année : Janvier-Juin.

Celui-ci est l'ouvrage d'un Breton qui l'a tracé sur une planchette à deux faces surmontée (dans l'original complet) des portraits quelconques du bonhomme et de sa femme ; l'on a donc évidemment voulu en faire un petit meuble de famille [1].

[1] On peut en trouver la représentation totale dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, t. IX, p. 283, svv. ; et pl. XIII (1736) ; et il en est question dans le t. VIII du *Magasin pittoresque* (1840), p. 3, svv.

La première face, à laquelle j'ai fait ajouter des chiffres au bout de chaque ligne, pour aider à distinguer les mois, renferme la première moitié de l'année. L'autre partie viendra plus loin.

Il n'est pas malaisé de reconnaître au milieu de février, très-peu chargé de fêtes, la date 1682 qui pourra étonner bien des gens. Mais elle n'en est que plus curieuse pour montrer comme quoi en plein règne de Louis XIV, les hommes du peuple conservaient encore des allures singulièrement empreintes de Moyen-Age. Quelqu'un a voulu y voir 1468 ; mais l'autre date semble beaucoup plus claire, et résout d'ailleurs plus d'une difficulté qui se présenterait s'il fallait admettre que ce fût un travail du XVe siècle. Ainsi le 6 septembre marqué comme fête chômée, paraît indiquer la seconde translation des reliques de saint Vincent Ferrier, qui ne remonte qu'à 1637. Il a été donné un fort bon commentaire sur cet almanach au siècle dernier [1] : ce sera mon point de départ, et je n'en changerai guère que la forme.

Donnons d'abord des indications générales sur divers signes qui reviennent à plusieurs reprises. Un petit clou de métal servait à reconnaître les fêtes d'obligation. Ce sont, par exemple, en *janvier* (ligne numérotée 1), la Circoncision et l'Epiphanie ; en *février*, la Chandeleur et saint Mathias ; en *mars*, saint Joseph et l'Annonciation ; etc., etc. Ces fêtes ont donné lieu de reconnaître que le calendrier avait été fait pour le diocèse de Vannes ; les clous métalliques ajoutant aux fêtes universellement chômées dans l'Eglise certains jours qui ne sont hors rang que dans le seul Bréviaire de Vannes : comme saint Vincent Ferrier (5 avril et 6 septembre), saint Paterne (16 avril et 21 mai), saint Guenel, Guénault ou Guéneau (3 novembre), abbé de Landevenec et l'un des patrons de la cathédrale de Vannes [2].

[1] *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, loc. cit. Mais nous n'y avons que l'analyse du mémoire de M. Lancelot, qui aurait bien pu mériter d'être reproduit tout au long ; car l'auteur paraît avoir été fort entendu en ces matières

[2] Cette manière de reconnaître l'origine d'un calendrier importe plus qu'on ne pense. Elle mettra souvent sur la voie pour signaler à coup sûr la destination primitive, ou la date d'exécution d'un livre d'heures. Il faut, à vrai dire, pour cela des connaissances hagiographiques qui ne sont pas assez répandues aujourd'hui, même parmi les diplomatistes ; mais c'est une clef indispensable pour

Il ne faut pas tenir compte de la direction donnée aux figures vers la droite ou vers la gauche ; parfois même elles sont renversées, le sommet en bas : cela doit avoir été amené par l'espace que l'auteur avait à sa disposition. De même se peuvent absolument interpréter certains signes fort abrégés, dont le sens ne s'explique bien que par comparaison avec leurs analogues plus complets qui se rencontrent ailleurs.

La *croix* revient aux fêtes de Notre-Seigneur, à la Toussaint, aux jours de quelques apôtres qui pourtant n'ont pas été crucifiés (comme saint Paul, le 25 janvier ; et saint Matthieu, le 21 septembre); mais enfin l'on peut dire qu'ils ont tous porté ou planté la croix de Jésus-Christ par le monde. On la voit encore à la Saint-Louis, peut-être à cause de ses croisades ; et le 14 juillet, où l'on a prétendu reconnaître la fête de saint Henri ; mais j'y verrais plutôt une légère transposition qui devait rappeler la *division des apôtres*, jadis fêtée assez généralement le 15 du même mois. Cf. *supra*, mois de juillet.

Une espèce de *fleur de lis* à formes anguleuses indique les fêtes de la sainte Vierge (2 février, 25 mars, 2 juillet, 5 et 15 août, 8 septembre, 21 novembre et 8 décembre). Je crois reconnaître la même intention au 17 décembre (par transposition aussi) à cause de l'*attente de l'enfantement de la Vierge* qui se célèbre le 18 (ou le 16) dans bon nombre d'églises. Cette fleur de lis reparaît encore pour sainte Anne (26 juillet), sans doute comme mère de Notre-Dame ; pour Marie-Madeleine, comme une homonyme peut-être. On a voulu que ce signe indiquât au 17 décembre saint Lazare, frère de Madeleine et de Marthe ; mais je crois meilleure l'explication donnée il y a un instant, surtout pour un ouvrage breton : sainte Anne étant fort particulièrement honorée dans le diocèse de Vannes (à Auray).

La *coupe* de saint Jean l'Evangéliste (Cf. *Calice*, p. 172) sert pour

plusieurs énigmes qui se présentent fréquemment. C'est ce qui nous a fait insister sur plusieurs applications de ce *criterium* dont l'importance a été quelque peu comprise par les rédacteurs de l'*Annuaire historique* publié pour la Société de l'histoire de France. Plusieurs volumes de cette collection (1847, 1854, 1857 et 1858) renferment à ce sujet des renseignements utiles, mais qui ne sauraient suffire à tout. Aussi bien, l'alliance de la liturgie et de l'érudition est chose rare de nos jours.

lui (6 mai, 27 décembre) et pour ses homonymes. Cela simplifiait le répertoire hiéroglyphique du bonhomme breton, qui exprime ainsi saint Jean Chrysostome (27 janvier), saint Jean ermite (27 mars) et saint Jean-Baptiste (24 juin et 29 août).

Une *clef* annonce toutes les fêtes de saint Pierre (ses deux chaires à Rome et à Antioche, sa délivrance de la prison, etc.)

Le *marteau*, assez grossièrement esquissé, fait reconnaître les deux fêtes de saint Eloi (25 juin et 1er décembre).

Le *gril* de saint Laurent (10 août), et le *couteau* de saint Barthélemy (24 août) ne sont pas totalement méconnaissables, si l'on y veut bien mettre un peu de bonne volonté. De même aussi, en aidant le texte, on arrive à reconnaître l'intention d'indiquer des *flèches* au 20 janvier, à cause de saint Sébastien.

Quelque chose comme une *hache* accompagnée de trois pointes en manière de couronne qui la surmonterait (à moins qu'on ait prétendu arriver à la silhouette d'une hallebarde), paraît affecté aux saintes martyres ; 21 janvier (sainte Agnès), 9 février (sainte Apolline), 16 juin (sainte Julitte), 22 novembre (sainte Cécile), 4 décembre (sainte Barbe), 13 décembre (sainte Luce, ou Lucie). On peut classer sous la même rubrique le 5 février, fête de sainte Agathe, où il n'est pas impossible de reconnaître dans un appendice quelque allusion aux seins de la martyre dont le supplice principal est bien connu.

La *crosse* désigne les papes et les évêques, le plus souvent. Ainsi saint Pol (ou Paul) de Léon (12 mars), saint Paterne, premier évêque de Vannes (16 avril), saint Brieux (30 avril), translation de saint Paterne (21 mai), saint Guillaume, évêque de Saint-Brieux (29 juillet), saint Leu (1er septembre), saint Clair, évêque de Nantes (10 octobre), saint René d'Angers, ou saint Nicaise de Reims (14 décembre), saint Sylvestre (31 décembre).

Cette crosse, mais ordinairement moins recourbée, semble réservée pour les abbés et même pour de simples prêtres ; par allusion peut-être au nom impropre, mais assez répandu de *pasteur*, que l'on donne souvent aux curés, tout comme ailleurs le nom de curé est attribué à tous les prêtres. Sous cette indication se placent saint Méen (21 juin), saint Babolein (26 juin), saint Philibert de Jumièges

(22 août), saint Florent honoré dans le diocèse de Rennes (22 septembre), saint Léry, abbé dans le diocèse de Vannes, ou saint Jérome (30 septembre), etc,

En vertu des deux interprétations précédentes appliquées avec quelque complaisance, on pourra nommer au 13 janvier saint Hilaire, au 4 avril probablement saint Gonery (prêtre du diocèse de Vannes), au 3 novembre saint Guéneau, au 4 novembre saint Mélaine.

Cependant certains grands évêques (ou archevêques) sont marqués par une croix qui a quelquefois de doubles croisillons, ou par des signes que nous allons énoncer sans prétendre les expliquer d'une manière entièrement satisfaisante. La croix du 4 juillet et du 11 novembre se réfère à saint Martin de Tours, et celle du 24 octobre à saint Magloire de Dol [1]. Saint Nicolas de Myre (9 mai et 6 décembre) est marqué par une sorte de *b* qui n'est peut-être qu'une crosse tournée la tête en bas. Quant à saint Germain de Paris (28 mai et 25 juillet), il est caractérisé par quelque chose comme un B capital, en quoi je pense pouvoir retrouver des ceps qui rappelleraient le miracle opéré par ce saint pour la délivrance des pauvres prisonniers (Cf. *Captifs*).

Saint Antoine abbé (17 janvier) est indiqué aussi par une espèce de *b* à l'envers que des pointes garnissent intérieurement ; et si ce n'est pas une crosse mal faite, l'intention de l'auteur m'échappe en ceci. Il devait cependant avoir un dessein bien arrêté, puisque, conformément aux principes que nous lui avons vu suivre pour l'expression des homonymes, il répète la même forme, à peu de chose près, pour saint Antoine de Padoue (13 juin).

Les religieux mendiants (*Frati*, comme disent les Italiens) et particulièrement les Frères Prêcheurs, sont indiqués par une silhouette extrêmement élémentaire où le corps du personnage se résout en une ligne droite, plus un petit triangle qui est le capuchon, et deux

[1] Il ne faut pas oublier que les Bretons prétendirent longtemps avoir un métropolitain dans l'évêque de Dol. Les archevêques de Tours et les papes eux-mêmes avaient beau réclamer ; rien n'y fit contre l'obstination celtique. La métropole toute récente de Rennes a terminé la contestation par une *cotte mal taillée*, comme l'on dit ; mettant dos à dos Tours et Dol.

bras formés en une ligne transversale, terminée à ses deux extrémités en trois petits appendices qui ont l'intention d'être une main[1]. Ces deux bras ainsi étendus figurent assez singulièrement un homme qui gesticule en chaire. Cela se voit au 5 avril (saint Vincent Ferrier, mort à Vannes), au 6 septembre (translation de ses reliques), au 29 avril (saint Pierre de Vérone), au 4 octobre (saint François d'Assise), et au 25 mai (jour de sa translation). Conformément encore au système des homonymes, on a donné le même signe à sainte Françoise (9 mars); à moins que l'auteur de cet almanach ne fût peut-être du tiers-ordre de Saint-Dominique, et alors ce jour aurait pu être pour lui la dédicace de l'église des Jacobins de Saint-Honoré. Au 4 août (saint Dominique), on peut reconnaître une trace de la même forme, mais étranglée par le défaut d'espace. A raison de ce même principe, on s'expliquera pourquoi saint Vincent martyr (22 janvier) a quelque analogie avec les dominicains ; puisque son nom le rapprochait de saint Vincent Ferrier bien plus connu en Bretagne. Mais là, ou faute de place ou afin d'établir une différence (comme qui dirait *saint Vincent non prêcheur*), on a employé une modification que je vais indiquer immédiatement pour d'autres saints. Saint Maur (15 janvier) et saint Bernard (20 août), peut-être comme contemplatifs, n'ont pas les deux bras étendus auxquels nous avons reconnu les *Frati*. Un seul bras, qui peut indiquer perspectivement les deux mains jointes dans l'attitude de la prière, caractérise ces saints moines, comme saint Vincent martyr. Cependant pour *saint Bruno* (6 octobre), et *saint Gobrien* (10 décembre), on ne voit guère qu'une sorte de capuchon.

Des balances tracées fort brusquement correspondent aux deux apparitions de saint Michel (sur le mont Gargan, 29 septembre ; et à Tombelaine, 16 octobre).

Un fer de lance, mais d'une énormité disproportionnée, désigne

[1] Cette main, mais autrement emmanchée, se retrouve associée à une crosse le 21 juin ; et je la soupçonne d'être une allusion au *mal Saint-Méen*, gale maligne qui paraît surtout aux mains. D'ailleurs pour les Gallo-Bretons saint Méen (ou Mein), abbé de Gaël, semblait un protecteur-né contre la gale aux mains, vu le double calembour de la *gale* et des *mains;* sans compter la légende qui rapporte qu'une source due au saint homme est très-efficace contre cette maladie. Cf. *Vies des Saints de la Bretagne-Armorique*, p. 325, 330.

saint Georges (23 avril), célèbre comme tueur d'un dragon, et l'analogie de légende aura fait choisir le même attribut pour saint Samson de Dol (28 août), bien qu'ici des armes n'eussent rien à faire.

L'analogie conduirait aussi à deviner pourquoi le jour des Morts (2 novembre) et celui des Innocents (28 décembre) sont marqués tous deux d'un même signe.

La ressemblance approximative entre la doloire ou l'herminette des charpentiers, et le pic ou la pioche à remuer la terre, rendrait peut-être raison de l'emploi d'un même signe pour le 19 mars (saint Joseph charpentier), le 21 décembre (saint Thomas, architecte), et le 1er mars (saint Aubin, au sujet duquel je ne sais trop quoi dire, si ce n'est que le couteau aura glissé lorsque l'on voulait tracer la courbe d'une crosse). Ce même outil paraît entrer dans la composition d'une espèce de trophée qui désigne le jour de Saint-Marc (25 avril). Si, à cause de la procession qui se fait ce jour-là par les campagnes, on avait voulu rappeler les biens de la terre, je croirais y voir les principaux emblèmes de l'agriculture : un hoyau, une charrue, un arbre ou une plante quelconque. Cependant, quoique alors on aurait médiocrement réussi à être bien clair, il ne serait pas impossible qu'on eût songé à une annonce de pêche, en prétendant tracer là quelque chose comme un navire avec ses agrès.

Je vais maintenant reproduire les six derniers mois (pag. suiv.), non pas que j'aie prétendu m'astreindre ici à la succession exacte des fêtes ; mais il m'a paru bon de couper l'année en deux portions présentées à part, suivant la forme adoptée par notre campagnard Vannetais. Puis je résumerai les explications jour par jour.

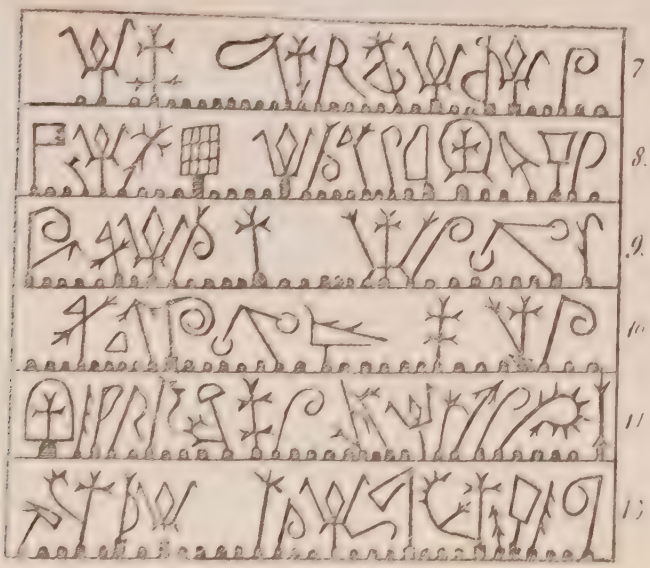
Le 18 octobre (saint Luc) a-t-il une espèce de bucrane? ou bien a-t-on prétendu y mettre la silhouette d'un gros oiseau, par allusion à l'*oiseau* (bœuf ailé) *de saint Luc?* Cf. *Évangélistes*, etc.

Saint Gildas de Rhuys paraît caractérisé par une étoile à ses deux fêtes (29 janvier jour de sa mort, et 11 mai pour sa translation). Peut-être à cause du pèlerinage de son abbaye, aurait-on voulu introduire ici une sorte d'appel, comme le signe céleste qui conduisit les Mages à Bethléem. Ce serait pourtant du patriotisme un peu sans gêne.

Le 15 mai (saint Primaël, ermite à Quimper) présente soit une crosse, soit une apparence de pic ou de pioche.

Au 19 mai, la bannière et la croix paraissent désigner saint Yves, l'un des saints les plus honorés dans toute la Bretagne ; et pourrait indiquer une procession célèbre, comme par exemple celle de Notre-Dame de Ker-Martin, église située près du patrimoine de l'homme de Dieu et qui a pris son nom à la longue.

Une sorte de faux, le 3 juin (saint Liphard), ne serait-elle pas une crosse renversée, comme nous l'avons fait observer en d'autres parties de ce même almanach ?



Seconde partie de l'année : Juillet-Décembre.

Le 7 juin (saint Mériadec, évêque de Vannes) se distingue par une fourche, ce semble, et c'est là seule fois que ce signe figure dans tout le calendrier[1]. Serait-ce l'ouverture de la fenaison ? Mais notre almanach semble être hanté constamment à des indications religieuses. Si pourtant il avait été dérogé deux ou trois fois à cette

[1] Il s'en a cependant quelque trace au 16 août et au 5 décembre, pour ne pas épiloguer sur d'autres cas encore moins clairs.

coutume, surtout en des circonstances aussi importantes aux paysans que la récolte des foins et du blé, ce ne serait pas grand'merveille. Le proverbe disait :

« A saint Barnabé (11 juin)
« La faux au pré. »

Saint Mériadec pouvait bien en cela être le point de repère d'un Vannetais. D'ailleurs, nous avons quelque chose de semblable quant à la moisson; puisque au 13 juillet (saint Thuriau ou Turiaf, évêque de Dol) on voit une espèce de fléau à battre le blé.

Le 11 juin, une sorte de bannière pourrait indiqner la dédicace de l'église qui avait notre Breton pour paroissien. Car de nombreuses circonstances locales peuvent intervenir pour modifier un calendrier de province ou même de village. C'est ce qui rendra trop souvent bien chanceuse l'interprétation de ces petits monuments. Raison de plus, si je ne me trompe beaucoup, pour faire voir que certaines grandes lignes y présentent toujours un sens bien déterminé, quand on regarde de près en suivant les données fondamentales qui régissent la matière.

Après cette énumération, où nous avons cheminé surtout par la voie des analogies, on sera probablement bien aise de voir le tout rangé par ordre de mois et de jours. En voici le tableau :

JANVIER.

1. Circoncision.
6. Epiphanie.
13. Saint Hilaire.
15. Saint Maur.
17. Saint Antoine, abbé.
18. Chaire de saint Pierre à Rome.
20. Saint Sébastien.
21. Sainte Agnès.
22. Saint Vincent, diacre.
25. Conversion de saint Paul, et peut-être saint Couhoyarn moine de Redon.
27. Saint Jean Chrysostome.
29. Saint Gildas de Rhuys.

FÉVRIER.

2. Présentation (ou *Purification*) de Notre-Dame.
5. Sainte Agathe ?
9. Sainte Apolline et saint Ansbert ?
11. Saint Eoharn (ou Eoarn)? solitaire dans le diocèse de Vannes.
22. Chaire de saint Pierre à Antioche.
24. Saint Malthias.

MARS.

1. Saint Aubin.
9. Sainte Françoise ? ou saint Félix, abbé de Rhuys, ou dédicace des

Jacobins de Saint-Honoré ? Car les Dominicains sont ici traités avec une faveur toute particulière.

12. Saint Pol de Léon, ou saint Grégoire, pape ?
19. Saint Joseph.
20. Saint Cuthbert ?
21. Saint Benoît.
[illegible]
27. Saint Jean, ermite ?

[illegible]

4. Saint Generi, ou saint Ambroise ?
5. Saint Vincent Ferrier.
10. Saint Bède le Jeune ?
16. Saint Patern.
23. Saint Georges.
25. Saint Marc.
29. Saint Pierre de Vérone ?
30. Saint Erneux (à cause des apôtres qui sont fêtés le lendemain).

[illegible]

1. Les SS. Jacques et Philippe, apôt.
3. Invention de la Croix.
6. Saint Jean-Porte-Latine.
9. Saint Tudi (*Tudicnus*), abbé à Quimper ? ou saint Nicolas de Bari (Translation).
11. Saint Gildas de Rhuys (Translation).
13. Saint Primaël ?
19. Saint Yves.
20. Saint Fermardin de Senne.
21. Translation de saint Patern.
[illegible]
25. Saint François d'Assise (Translation) ? ou le V. Bède ?
28. Saint Germain de Paris.

JUIN.

1. Saint Renan ?
3. Saint Lifard ?
4. Sainte Nennok, ou saint Pétroc ?
7. Saint Mériadec, ou saint Gurwal (Gudeval).
11. Dédicace locale ?
13. Saint Antoine de Padoue.
16. Sainte Julitte ? ou saint Similien ?
21. Saint Méen (Mein).
24. Saint Jean-Baptiste.
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

JUILLET.

2. Visitation.
4. Saint Martin (Translation).
13. Saint Turiaf.
[illegible] Saint Henri ? ou saint Bonaventure.
15. Saint Benoît, évêque d'Angers ?
20. Sainte Marguerite.
22. Sainte Madeleine.
25. Saint Jacques le Majeur et saint Christophe ?
26. Sainte Anne.
29. Saint Guillaume, évêque de Saint-Brieux, et saint Génévé ?

AOUT.

1. Saint Pierre ès liens.
4. Saint Dominique et saint Elouan [illegible]
5. Notre-Dame-des-Neiges.
6. Transfiguration.
10. Saint Laurent.
15. Assomption.
16. Saint Armel, et saint Raoul, abbé ?
20. Saint Bernard.

22. Saint Philibert de Jumièges ?
24. Saint Barthélemy.
25. Saint Louis.
28. Saint Samson de Dol, ou saint Augustin.
29. Saint Jean-Baptiste (Décollation).
30. Saint Fiacre ?

SEPTEMBRE.

1. Saint Leu et saint Gilles.
6. Saint Vincent-Ferrier (Translation).
8. Nativité de Notre-Dame.
9. Saint Onnoin, moine ? ou saint Kiéran, abbé ?
14. Exaltation de la sainte Croix.
21. Saint Matthieu.
22. Saint Florent ? ou saint Germain-l'Auxerrois.
29. Saint Michel du mont Gargan.
30. Saint Maurice, abbé de Carnoët, ou saint Jérôme ; ou saint Léry.

OCTOBRE.

4. Saint François d'Assise.
6. Saint Bruno.
9. Saint Denis de Paris ?
10. Saint Clair, évêque de Nantes.
16. Saint Michel de Normandie (au diocèse d'Avranches.
18. Saint Luc.
24. Saint Magloire.
27. Saint Simon et saint Jude.
28. Translation de saint Yves ?

NOVEMBRE.

1. La Toussaint.
2. Les Morts
3. Saint Guénaut.
4. Saint Melaine.
5. Saint Meliau ? ou saint Venec.
10. Saint Gobrien.
11. Saint Martin de Tours.
12. Saint René d'Angers ?
17. Saint Grégoire de Tours ?
19. Saint Tanneguy ? ou saint Budok ?
21. Présentation de Notre-Dame.
22. Sainte Cécile.
23. Saint Clément, pape (*une ancre ?*).
24. Saint Herbland ?
30. Saint Tugal (Tugdual) ?

DÉCEMBRE.

1. Saint Eloi.
4. Sainte Barbe, etc.
6. Saint Nicolas de Myre.
8. Conception de Notre Dame.
14. Sainte Piale et saint Guiner.
17. *Expectatio partûs B. M. V.*, et saint Briach, abbé ; ou saint Lazare, évêque ?
21. Saint Thomas, apôtre.
25. Noël.
26. Saint Etienne (flèches, comme projectile succédané des pierres ?).
27. Saint Jean l'Evangéliste.
28. Saints Innocents.
31. Saint Silvestre.

CH. CAHIER, S. J.

LA CAPPELLA GRECA

DU CIMETIÈRE DE PRISCILLE

—

ONZIÈME ARTICLE *

—

CHAPITRE XXV.

LE SIGNE DU CHRIST DEPUIS LE SIÈCLE DE CONSTANTIN.

Vers la fin du quatrième siècle, le signe de la croix commence à se substituer comme signe du Christ à son signe naturel et traditionnel, la marque de son nom, son monogramme. L'éclat de la Croix retrouvée au Calvaire : deux grandes apparitions dans le ciel, à Jérusalem, d'un signe en rapport avec cette croix et pris par tous pour la croix même : diverses autres apparitions miraculeuses, telles que celles arrivées au milieu des travaux commandés par Julien l'Apostat pour la reconstruction du temple des juifs : les prodiges opérés dans l'univers entier par les fragments du bois de la Croix qui, au témoignage de S. Paulin [1], confirmé par des indications de S. Cyrille de Jérusalem [2], étaient détachés du tronc sans en diminuer le volume, et se multiplaient sur lui comme les pains dans les mains du Christ : tout cela explique bien cet ascendant, qui grandit toujours, de la croix.

* Voir le numéro de Juillet-Septembre 1878, p. 72.

[1] *Crux... ita pœne quotidie hominum votis lignum suum commodat ut detrimenta non sentiat et quasi intacta permaneat. Epist.* XXXI *ad Sever.*, col. 329.

[2] *Catech.* X, 19.

Un seau ou vase de plomb à eau bénite, envoyé par la régence de Tunis à l'Exposition de Paris de 1867, nous présente, au quatrième siècle ou au commencement du cinquième, le signe du Christ dans l'Afrique grecque, la Cyrénaïque, avec les circonstances suivantes. En un jardin ou paradis marqué par deux palmiers et encadré d'une guirlande de vigne, de deux paons venant boire au vase mystique, d'une néréide se jouant sur un hypocampe, d'animaux figurant la chasse et de la légende tirée d'Isaïe : « ΑΝΤΑΗCΑΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤ « ΕΥΦΡΟCΥΝΗC, *puisez de l'eau avec allégresse*, » le Bon Pasteur apparaît debout, sa chère brebis sur les épaules. A côté de lui est un gladiateur montrant sa couronne, et une Victoire, la palme à la main, qui va couronner une Orante. C'est la grande martyre africaine Perpétue transformée en athlète dans sa vision et conduite après son beau combat dans le jardin céleste du divin Pasteur. Or, sous le Bon Pasteur et l'un des palmiers, sous Perpétue et le second palmier, on voit en double un monticule d'où s'échappent les quatre fleuves du paradis. Deux cerfs, représentant, comme les deux poissons ou les deux colombes, les deux Églises des Juifs et des Gentils, y viennent boire. Sur le monticule est une croix grecque [1].

C'est évidemment le *chi*, le monogramme du Christ tenant la place où si souvent ailleurs il est en personne ou en agneau, ce monogramme traduisant le texte de S. Paul : *Ils buvaient de la pierre qui les suivait* ; *or la pierre était le Christ* [2].

Mais en ce temps-là même, à Rome, où, au treizième siècle, la mosaïque de l'abside de la basilique du Latran, au lieu de la croix grecque du seau tunisien, présentera la croix latine sur la montagne

[1] *Bulletino*, 1867, tav. VIII, p. 77-87. La forme n'est pas douteuse, au moins pour un des deux exemples.

[2] I Cor., X, 1. Si dans l'un des deux exemples la croix latine est en variante de la croix grecque, le signe de la croix à la place même du signe du Christ, l'intérêt du monument s'accroit. Il nous fait assister à la substitution de la croix au monogramme comme *signum Christi*. Mais le fait semble bien douteux.

d'où s'échappent les quatre fleuves de la vie, à Rome, dis-je, la croix latine apparaît déjà dessinée, comme de nos jours, sur la sainte montagne. L'an 398, trois ans après la mort du grand Théodose, la maison où Pudens avait reçu S. Pierre au pied de l'Esquilin, l'église Pudentienne, dont la nécropole de Priscille est le cimetière, était magnifiquement reconstruite par les prêtres Ilius et Leopardus[1], on composait, si on n'exécutait déjà, le dessin de sa fameuse mosaïque absidale, la plus belle de Rome. On y voit le Christ assis au milieu des douze Apôtres devant la Jérusalem céleste, jugeant les nations et admettant à la béatitude Pudentienne et Praxède qui lui offrent leurs couronnes. La Jérusalem céleste est une magnifique cité, au milieu de laquelle se dresse sur un monticule une immense croix diamantée, escortée en l'air des quatre animaux de l'Apocalypse, symbole des quatre Évangélistes[2]. Elle rappelle évidemment la croix entourée d'or et de pierres précieuses qu'on vénérait à Jérusalem, et la croix apparue deux fois au-dessus de la Ville sainte. Rome avait à Sainte-Croix-en-Jérusalem une Croix plus ou moins pareille à celle de Jérusalem elle-même. La croix de la mosaïque de « l'Église Pudentienne » procède de tout cela et semble bien être « le signe du Fils de l'Homme, » comme S. Cyrille appelait à Jérusalem la Croix.

Vers ce temps environ, un sarcophage du cimetière du Vatican nous présente le Christ debout sur la montagne céleste d'où s'échappent les quatre fleuves de l'eau de la vie, s'appuyant de la main droite sur une croix splendide[3]. C'est bien son étendard, et on peut l'appeler « son signe ». Sur sept sarcophages de ce cimetière, Pierre, recevant du Christ monté au ciel le rouleau de la Loi évangélique, en même temps que Paul reçoit sa mission, porte comme un sceptre la croix constantinienne, mais sans le monogramme en haut; et trois fois cette croix est ornée de pierres précieuses[4]. C'est l'étendard de son Maître que Pierre a fait sien, en étant lui aussi crucifié; c'est l'étendard des chrétiens, dont il est le guide et le docteur; quel

[1] *Bulletino*, 1867, p. 54.

[2] La Bibliothèque Vaticane en possède un précieux dessin colorié. M. de Rossi l'a donnée dans ses *Mosaïques de Rome* en voie de publication.

[3] Aringhi, t. I, p. 321.

[4] Aringhi, t. I, p. 281, 293, 295, 297, 299, 301, 307.

de plus naturel que de l'appeler « le signe du Christ? » Deux fois ailleurs, dans une statuette [1] et sur une médaille de dévotion [2], postérieures aux sarcophages, cette même croix dans la main de Pierre a un crochet en haut, à droite, ou à gauche : c'est le monogramme cruciforme. Le monogramme a repris en quelque sorte sa place de « signe du Christ » occupée par la croix ; mais c'est un monogramme qui est comme tranformé en croix ; et la croix prévaut évidemment toujours.

En ce quatrième siècle plus ou moins avancé, nous rencontrons une esquisse, j'allais dire une image ravissante, de la croix, bien en rapport avec les belles images précédentes. C'est au cimetière de Sainte-Sotère [3] attenant à celui de Saint-Calixte avec lequel il est aujourd'hui réuni. Un arcosolium, dont l'arc formant berceau est couvert des méandres de deux vignes entrelacées, aux grappes desquelles s'attachent nombre d'oiseaux, offre dans sa lunette un jardin fleuri. Au milieu un fût, couvert de verdure et traversé d'un tronc également vert, présente l'image faite à dessein d'une croix latine. Deux oiseaux, un de chaque côté, sont au pied, accourant à la croix comme on voit ailleurs deux colombes venir au monogramme du Christ, au vase, à la grappe de raisin ou à tel autre symbole qui le représente, et d'abord deux poissons venir à l'ancre. « La croix, dit « M. de Rossi, est ici gracieusement dissimulée sous une sorte de « jet de treillage ou espalier verdoyant et orné de festons fleuris [4]. » Ajoutons que cette croix peut compter pour un *chi*, largement tracé, d'autant plus que ses bras sont irréguliers et que celui de droite approche en longueur du bras inférieur. Ainsi le monogramme, au milieu de ses deux colombes accoutumées, se transforme en croix; et l'on est à moitié, pour ainsi dire, de sa métamorphose visible.

[1] Bellori, *Lucerne ant.*, part. III, n. 27.

[2] *Bulletino*, 1869, tav. III, 4.

[3] Le IIIe vol. de la *Rom. sott.*, p. 74, nous apprend que la fresque publiée par Bosio et non retrouvée que j'ai attribuée au cimetière de Domitille, pl. VIII, 2, 3, appartient plus probablement à celui de Sainte-Sotère. Les deux cimetières sont limitrophes.

[4] *Rom. sott.*, t. III, p. 78; tav. XII. Le dessin donné par M. Perret, t. I, pl. LV, présente une croix latine très-régulière et de couleur noire ; mais il n'est point exact.

C'est surtout en Afrique qu'on reconnaît cette predominance de la croix sur le monogramme, qui commence son mouvement vers la fin du IVe siècle. Là on n'avait pas d'aussi près les traditions de Rome et son influence sur le monogramme : l'éclat de la Croix de Jérusalem arrivait plus vif par Alexandrie : et le monogramme constantinien, se rapprochant de la croix ansée des Egyptiens, affectait surtout le type le moins commun à Rome, le type cruciforme. Des épitaphes de Carthage, « dont la plus grande partie presente des « caractères trahissant un siècle antérieur au cinquième, portent « presque toutes la croix nue et que nous appelons latine [1] ». Sur deux de ces épitaphes on lit, aux côtes de la branche superieure et des bras, la traduction libre de la légende tracée dans le ciel aux yeux de Constantin : IN HOC SIGNVM SEMPER VINCE ou *vinces* [2]. On n'a gardé du labarum de Constantin que la croix ; et c'est à elle seule qu'on applique la légende qui sur une tombe romaine est appliquée au monogramme seul. Deux epitaphes romaines de la seconde moitié du quatrième siècle, presentant la croix latine, se trouvent précisément porter les noms africains de Maurentia et Maurentius [3] et de Magus, derivé de Magon ; cette dernière est composée en somme de paroles empruntées à S. Cyprien [4].

S. Augustin ne parait guère se douter que le signe du Christ ait jamais été son monogramme. Il n'hésite pas à declarer expressément que « le signe du Christ », c'est sa croix.

« Quel est le signe du Christ connu de tous, dit-il, sinon la croix du Christ ? Que le signe ne soit pas appliqué au front des croyants, ou à l'eau par laquelle ils sont régénérés, ou à l'huile dont ils sont enduits par l'onction ou au sacrifice qui les nourrit, rien de tout cela n'est accompli selon les rites [5].

Parlant en 419 de ce que le comte Marcellin, en sa Chronique, va appeler *la croix du Christ, crux Christi*, il rapporte ce fait miraculeux :

[1] *De titulis carth.*, p. 535.
[2] *Ibid.*, p. 503.
[3] Boldetti, p. 58.
[4] *De tit. carth.*, p. 536.
[5] *In Joan.*, CXVIII, 5.

« Nous apprenons qu'il y a eu de grands tremblements de terre en Orient..... Epouvantés, les juifs, les païens, les catéchumènes qui étaient à Jérusalem ont tous été baptisés. On dit qu'il y a eu de baptisés sept mille hommes peut-être. Le signe du Christ, *signum Christi*, est apparu sur les vêtements des juifs baptisés. C'est ce que nous apprend une relation très-constante de nos frères fidèles [1]. »

Ailleurs il dit aux catéchumènes, au moment de « la tradition du « Symbole : »

« Tous vos péchés passés qui vous poursuivaient seront détruits là (dans le bain du Baptême). Vos péchés étaient semblables aux Egyptiens poursuivant les Israélites, mais jusqu'à la mer Rouge. Qu'est-ce à dire jusqu'à la mer Rouge? Entendez jusqu'à la fontaine consacrée par la croix et par le sang du Christ. Interroge les yeux de la foi. Si tu vois la croix, remarque aussi le sang. Si tu vois ce qui est suspendu, remarque ce qui est épandu. Le côté du Christ a été perforé par la lance et il s'en est écoulé notre prix. C'est pourquoi le Baptême, c'est-à-dire l'eau où vous êtes plongés, est signe du signe du Christ, *signo Christi signatur Baptismus*, et vous passez comme dans la mer Rouge. Vos péchés sont vos ennemis. Ils vous suivent mais jusqu'à la mer. Quand vous y serez entrés, vous vous en échapperez, eux seront détruits, ainsi que, les Israélites s'échappant par un chemin sec, l'eau couvrit les Egyptiens [2].

S. Augustin, à qui l'antique tradition sur « le signe du Christ » semble avoir échappé en ce qui regarde son nom, la traduit cependant à son insu dans un passage vraiment énigmatique au premier abord de son commentaire sur S. Jean :

« Tous les catéchumènes croient déjà au nom du Christ.... Si nous disons à un catéchumène : *Crois-tu au Christ*? il répond : *je crois*, et il se signe. Déjà il porte sur le front la croix du Christ, et il ne rougit pas de la croix de son Seigneur. Voici qu'il a cru en son nom [3]. »

Le catéchumène, qui, pour répondre à la question s'il croit *au Christ, au nom du Christ*, fait sur son front un signe, fait évidemment le signe de ce nom, le monogramme du Christ, le *chi*. Il est évident que c'était l'intention primitive et la réponse naïve et directe à la question. Le signe de la croix est bien une réponse aussi, mais plus éloignée. C'est à une de ces questions : Croyez-vous que le

[1] Sermo XIX, 6.
[2] Sermo CCXXIV, 8.
[3] *In Joan.*, XI, 3.

Christ ait été crucifié ? — Rougissez-vous de la croix du Christ? qu'elle revient précisément. S. Augustin, avec l'explication africaine qui ne voyait que la croix dans le signe tracé sur le front des chrétiens, a été amené à une certaine cacophonie, très-instructive pour nous, de la formule traditionnelle d'interrogation des catéchumènes et de leur réponse plastique traditionnelle. Entre la demande rapportée par S. Augustin et la croix mise en vis-à-vis comme réponse, intercalez le monogramme du Christ, voyez tout d'abord le *chi* dans la croix, et tout devient correct et limpide. C'est là manifestement la vérité dont S. Augustin n'a pu faire l'analyse, mais nous a livré de la manière la plus piquante tous les éléments, pour que nous fassions cette analyse nous-mêmes.

Avec cela, on dirait que S. Augustin a eu le souvenir ou quelque intuition de l'antique tradition faisant du monogramme du Christ le signe du Christ, puisqu'il écrit du chrétien marqué du signe du Christ : « L'homme est la monnaie du Christ. Là est l'image du Christ, « là est le nom du Christ, la fonction du Christ et les offices du « Christ — *Moneta Christi homo est. Ibi imago Christi, ibi nomen « Christi, munus Christi et officia Christi* [1]. » En déclarant que la croix est le signe du Christ, S. Augustin voyait donc dans cette croix son monogramme, le X ; et, tout en expliquant autrement qu'à Rome ou à Constantinople la tradition sur le signe du Christ, ce docteur africain la continuait, en somme, tout entière.

Mais la croix primait de plus en plus le monogramme dans le signe du Christ et allait, pour ainsi dire, l'effacant. On le voit bien dans S. Cyrille d'Alexandrie.

Répondant à Julien l'Apostat qui accusait les chrétiens de dessiner sur leur front et sur le devant de leurs maisons « le bois de la croix, » il ne voit pas autre chose dans le signe dessiné que ce « bois salutaire, » principe et enseignement de toute vertu [2]. Parlant du vieillard Siméon et de sa fameuse prophétie, il dit : « il appelle signe « auquel on contredira la croix précieuse, ἀντιλεγόμενον δὲ σημεῖον τὸν « τίμιον ὀνομάζει σταυρὸν [3]. »

[1] Sermo XC, 10.

[2] *Contra Julian.*, l. VI ; *Patr. græc.*, t. LXXVI, col. 766.

[3] Homilia XII *In occursum D. N. J. C.*; *Patr. græc.*, t. LXXVII, col. 1048-9.

Cette prédominance de la croix, comme signe du Christ, s'étendra partout au cinquième siècle. S. Cyrille d'Alexandrie est mort en 444. S. Maxime, évêque de Turin, qui assistait au concile de Milan en 451, appelle expressément, comme S. Augustin, la croix « le « signe du Seigneur ». « La croix du Seigneur, dit-il, c'est par ce « signe du Seigneur, que les nautonniers gagnent en sécurité le « port du salut.... C'est par ce signe du Seigneur, que les enfers « mêmes sont ouverts ; car depuis que cet homme, le Seigneur Jésus, « qui portait la croix a été enseveli dans la terre, la terre fendue « et comme labourée par lui a fait germer les morts retenus « dans son sein — *Crux Domini... hoc dominico securi signo portum « salutis petunt.... Hoc, inquam, dominico etiam reserantur in- « ferna* [1]. »

« Le signe du salut, » c'est le nom que Sedulius, l'auteur du *Chant Pascal*, à qui Théodose-le-Jeune a dit de consacrer au Christ la lyre de Virgile rendue meilleure et douée d'un sens divin [2], s'est complu à donner à la croix, « supplice, dit-il, dont le Christ a fait « le signe du salut, »

Suppliciumque dedit signum magis esse salutis [3].

Il célèbre « la vie ramenée par le secours de la croix seule, »

Vitamque reductam
Unius crucis auxilio [4] ;

Et il décrit dans ces vers vraiment épiques le règne de la croix sur l'univers que ses quatre branches enveloppent, soutiennent et vivifient :

Neve quis ignoret speciem crucis esse colendam,
Quæ Dominum portavit ovans, ratione potenti
Quatuor inde plagas quadrati colligit orbis.

[1] Homil L; *Patr. lat.*, t. LVII, col. 341-4.

[2] *dignare Maronem*
Mutatum in melius, divino agnoscere sensu
Scribendum famulo quem jussisti.
Ad Theodosium Augustum dedicatio.

[3] *Carmen pascale*, v. 185.

[4] *Ad Theod. Aug. dedic.*

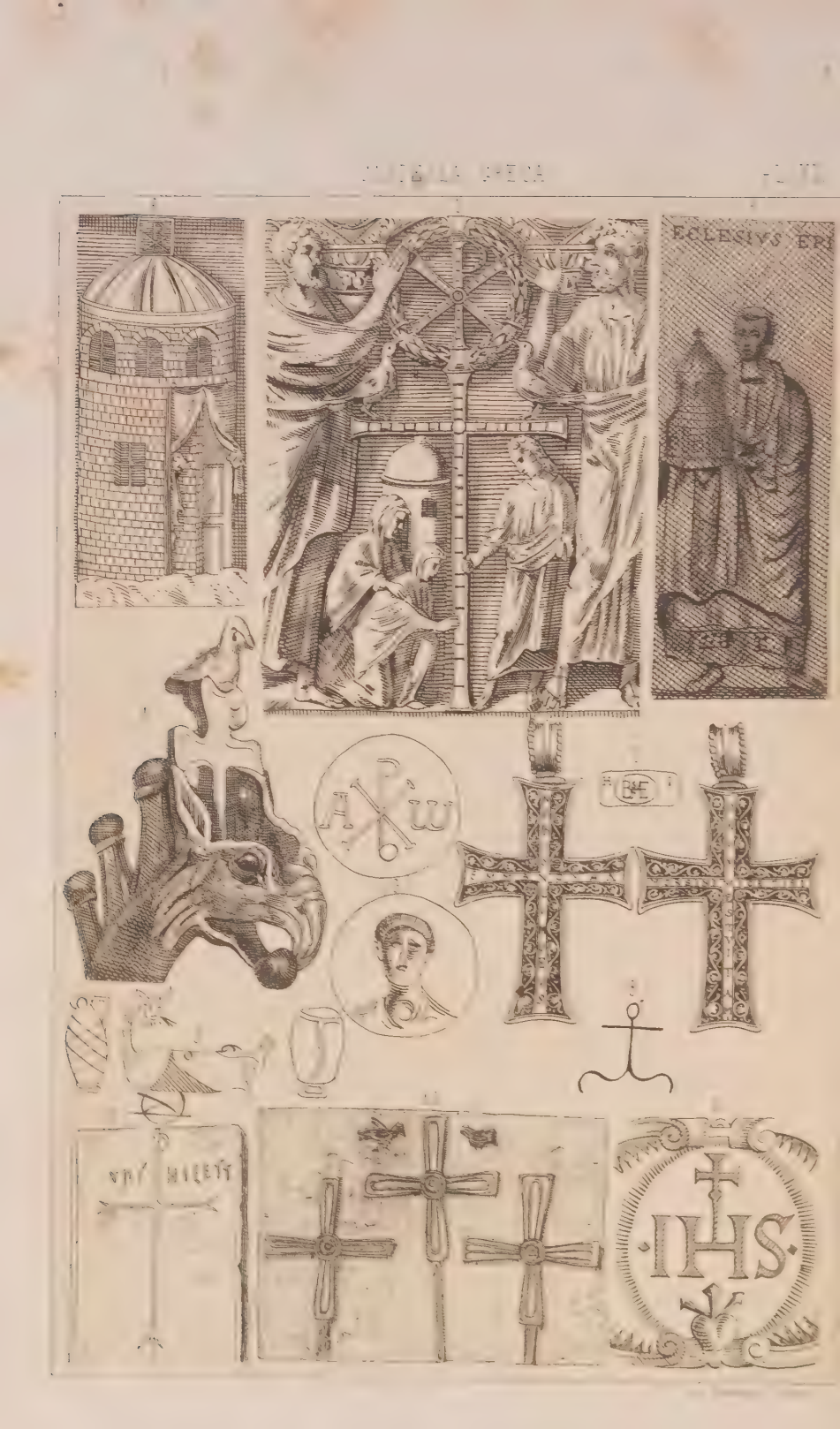
Splendidus auctoris de vertice fulget Eous,
Occiduo sacræ lambuntur sidera plantæ,
Cunctaque de membris vivit natura creantis
Et cruce complexum Christus regit undique mundum.

« Et pour que personne n'ignore que l'image de la croix doit être honorée, elle qui triomphante a porté le Seigneur, elle réunit, par un procédé puissant, les quatre plages du globe. L'Orient splendide lance des feux de la tête de son auteur ; les astres sont effleurés par l'Occident de ses pieds sacrés ; sa droite tient le Septentrion ; sa gauche élève l'axe du Midi : toute la nature vit des membres de celui qui la crée, et le Christ régit de toutes parts le monde qu'il embrasse [1]. »

Nous ne pousserons pas plus loin l'exposé des textes des Pères relatifs au signe du Christ. Il est évident qu'au cinquième siècle la croix est considérée comme ce signe et qu'il en sera ainsi désormais. Tout souvenir du signe primitif ne disparaîtra pas cependant de l'enseignement. S. Augustin aura des imitateurs. On observera que le *chi* et la croix sont identiques de figure et on invitera ainsi à voir le *chi* encore dans la croix même. Nous trouvons en preuve deux textes attribués l'un à S. Jérôme, l'autre à S. Isidore de Séville par Juste-Lipse [2], mais qui ne figurent pas dans leurs œuvres authentiques et sont, sans doute, des additions d'anciens copistes. « *Decussare*, « aurait dit S. Jérôme, c'est couper par le milieu, comme si deux « lignes droites se rencontrent pour dessiner la lettre X qui est la « figure de la croix, *ad speciem litteræ* X, *quæ figura est crucis.* » — « La lettre X, aurait dit à son tour S. Isidore, désigne en figure la « croix et en signe numérique le nombre dix, X *littera et in figura* « *crucem et in numero decem demonstrat.* » Ces deux textes, qui

[1] V. 189-94 Nous avons déjà vu dans S. Hippolyte (col. 777) cette orientation remarquable de la croix. Elle semble faire allusion au titre d'Orient, *ecce vir Oriens,* donné par le prophète Zacharie au Christ (VI, 12) et au mot du prêtre Zacharie : *Dieu nous a visités se levant d'en haut, Oriens ex alto* (Luc., I, 78). Mais peut-être fait-elle aussi allusion à la situation qu'on croit avoir été celle du Christ sur la croix. Comme condamné, il tournait le dos à la Ville-Sainte, regardait notre Occident et Rome, la future Jérusalem, et avait le Nord à sa droite, le Midi à sa gauche.

[2] *De cruce libri tres,* 2a editio. Antuerpiæ, 1595, in-8o, p. 27. Il renvoie pour S. Jérôme à *In Hierem.*, cap. XXXI ; pour S. Isidore à lib. I. *Orig.*, cap. III. Vallarsi ne donne pas le premier texte. Arevalo rejette positivement le second.


ECLESIVS ER
IHS

LÉGENDE DE LA PLANCHE XII

1. Labarum de Constantin s'élevant au-dessus de l'image du Saint-Sépulcre. — Sculpture d'un sarcophage du cimetière du Vatican. Aringhi. t. I, p 311.
2. Dessin d'un baptistère, probablement celui du Latran. — Sculpture d'un sarcophage du cimetière du Vatican. Aringhi, t. I, p. 319.
3. Basilique de Saint-Vital à Ravenne, construite par Justinien, représentée sur la mosaïque de l'abside. Ciampini, t. II, tab. XIX.
4. Extrémité supérieure d'une lampe de bronze de Porto, conservée au Vatican. *Bulletino*, 1868, tav. VIII,
5. Symboles gravés sur le marbre du *loculus* de Januaria, au cimetière de Saint-Calixte. *Roma sotterranea*, t. III, tav. XXVIII, 22.
6. Médaille de dévotion. *Bulletino*, 1869, tav. III, 6.
7. Croix pectorale d'or trouvée dans un tombeau, sous le pavé de la basilique constantinienne de Saint-Laurent. *Bulletino*, 1863, p. 31.
8. Ancre cruciforme gravée sur l'enseigne d'un hypogée de famille, du Ier ou du IIe siècle, au cimetière de Domitille. *Bulletino*, 1874, tav. I, 1.
9. Pierre tombale, du VIe (?) siècle, trouvée à Vix en Bourgogne. *Revue de l'Art chrétien*, 1875, t. XIX, p. 25.
10. Pierre tombale de la fin du VIIe siècle, trouvée à Mandourel (Aude). *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, planches n° 506.
11. Cachet de la Compagnie de Jésus, en tête de la dédicace à Sixte V du Ier volume des *Controverses* de Bellarmin, imprimé à Ingolstadt en 1586.

chasteté de l'esprit et du corps très-intègre jusqu'à la fin. S. Germain, ramassant à terre une monnaie de bronze marquée du signe de la croix, qui se trouvait apportée là par la volonté de Dieu[1], la lui donna comme un grand présent, lui disant : *Après l'avoir percée, porte-la toujours suspendue au cou en mémoire de moi. Ne souffre pas qu'aucun ornement de métal, soit d'or, soit d'argent, ou de quelque pierre précieuse ne charge même ton cou ni tes doigts. Car si la plus petite parure du siècle a la victoire sur ton esprit, tu seras alors privée des ornements éternels et célestes.* Et lui disant adieu, la suppliant de se souvenir souvent de lui, dans le Christ seulement, et la recommandant à son père Sévère, S. Germain et S. Loup continuèrent le chemin qu'ils avaient entrepris avec l'aide du Seigneur[2]. »

Ainsi parle le biographe de sainte Geneviève qui écrivait dix-huit ans après sa mort, c'est-à-dire vers l'an 530. Un autre biographe ancien dit que S. Germain donna à la petite Geneviève la monnaie de bronze marquée de la croix « comme le gage d'un office reli- « gieux, et lui ordonna, l'ayant percée, de la tenir attachée à son « cou[3]. » L'abbé de Sainte-Geneviève, Etienne, qui fut fait évêque de Tournai en 1192, expliquant le récit des biographes dira : « Notre « vierge, tant qu'elle a vécu, a méprisé les séductions charnelles, « et, au lieu de gemmes ou de bijoux d'or, a mis au-dessus « de toutes délices, de toutes richesses, une monnaie d'airain « marquée du titre de la croix que Germain, seigneur d'Auxerre, « avait suspendue à son cou, en signe et comme étant les arrhes « de ses épousailles avec le Christ[4]. » Voilà bien le sens de l'action du saint évêque Germain et de l'objet que la main de la Providence et la sienne laissent ici en mémorial. L'évêque ratifie solennellement l'hymen virginal de la jeune fille, et suspend à son cou l'image de son divin Époux, la suppliant de se souvenir de lui auprès de cet Époux même et de lui seul, *obsecrans ut sui memor tantum crebro in Christo esset*, auprès du Christ auquel elle est consacrée par un saint état, *in sanctimonio consecrata Christo.*

Or quelle image du divin Époux était sur la médaille suspendue

[1] Nummum æreum, Dei nutu allatum, habentem signum crucis a tellure colligens.

[2] *Acta SS.*, III januarii, p. 138.

[3] Quasi quoddam pignus religiosi muneris atque ut perforatus collo ejus inhæreret indixit. *Acta SS.*, p. 143.

[4] *Epist.* CLXI. *Patr. lat.*, t. CCXI.

au cou de l'angélique épouse? La monnaie de bronze, dit le biographe de la sainte, était marquée du « signe de la croix, *nummum æreum habentem signum crucis.* » Il se pourrait que le mot de croix désignât ici le monogramme du Christ, considéré, sous sa forme constantinienne, par S. Paulin et par Prudence comme une des deux formes de la croix. Sous Constantin, Magnence, Décence, Jovien, Gratien, et encore sous Livius Severus, un des derniers empereurs d'Occident, qui régnera de 461 à 465, on trouve le monogramme constantinien occupant, dessiné en grand, le centre du champ d'une monnaie [1]. Des médailles de dévotion, suspendues au cou, nous le montrent de même aux quatrième et cinquième siècles et au-delà [2]. Cependant il est probable que la croix de la médaille de Geneviève était une croix proprement dite, une croix latine et non le monogramme, qu'on rencontre d'ailleurs, et plusieurs fois, sur les monnaies de Théodose-le-Jeune, de Valentinien III et des Augustes, c'est-à-dire à notre date de 429 [3]. Une de ces monnaies si nombreuses « de la fin du quatrième siècle et du cinquième, au revers « desquelles domine la croix, a du être trouvée par S. Germain « d'Auxerre pour être suspendue au cou de la vierge Geneviève », dit M. de Rossi [4]. Le premier historien de la sainte, qui semble l'avoir connue, avait probablement vu à son cou sa fameuse médaille. Il pouvait même avoir sous les yeux cette relique en écrivant. L'abbé Etienne l'avait peut-être encore au douzième siècle ; au moins les images de la sainte représentaient-elles sa médaille traditionnelle. Or le premier y a vu « le symbole de la croix, *signum crucis,* le second « la marque, le titre de la croix, *nummum æreum titulo* « *crucis insignem;* » et ce qu'on appelait croix, au moins communément, du sixième siècle au douzième, c'est bien la croix ressemblant au *tau*, la croix latine. Encore une fois la croix de la médaille de sainte Geneviève semble avoir été la croix proprement dite.

Prenons bien garde, cependant, à toute la signification de cette croix. C'est un *chi*, +, dont la branche inférieure est plus allongée

[1] R. P. Garucci, *Vetri,* p. 253, Constantin ; Banduri, t. II, p. 233, Magnence, Décence ; p. 444, Jovien ; p. 451, Gratien ; p. 584, Livius Severus.

[2] *Bulletino,* 1869, tav. III, 6, 7; p. 44, 3, 6. — Ici pl. XII, 5.

[3] Banduri, t. II, p. 501. — Ici pl. XI, 82,

[4] *Bulletino,* 1869, p 43.

que les autres ; mais le *chi* est toujours là ; et le prolongement de la branche supérieure et de l'inférieure à la fois n'a pas empêché que nous n'ayons reconnu le *chi* sur une colonne d'un sarcophage de Tusculum de ce temps [1]. Une médaille de dévotion du cinquième siècle ou plus récente nous présente une croix latine dont le rapport avec le monogramme est indiscutable, puisqu'elle est accostée de l'A Ω, de l'adjectif « Eternel », réclamant nécessairement le substantif « Christ » : le monogramme du Christ, le *chi*, +, y est inclus dans la croix latine ✝ [2]. Ainsi en doit-il être sur un revers de médaille, tout semblable, d'un des trois Clovis [3], et sur des revers de médaille des Dagobert I, II et III [4]. Sous les Mérovingiens on voit continuellement en variantes croix latine, croix grecque, monogramme constantinien, monogramme cruciforme. Un tiers de sol d'or de Childebert qui régna à Paris après Clovis Ier, en 511, du vivant encore de sainte Geneviève, a le monogramme constantinien, avec A Ω, planté sur un petit globe [5], comme on voit ailleurs la croix grecque ou latine. Il est évident enfin que la croix contient le monogramme et le monogramme la croix. Ainsi la monnaie percée, suspendue au cou de sainte Geneviève par S. Germain, si elle portait la croix latine au lieu du monogramme, rappelait le monogramme nécessairement. C'est le nom de son divin Epoux que reçoit la petite fille « consacrée au Christ » ; c'est son image que dépose sur le cœur de sa virginale épouse le saint évêque consécrateur. *Votre nom*, dit l'Epouse du Cantique à l'Epoux, *est un parfum répandu... Mon bien-aimé m'est un bouquet de myrrhe, c'est entre mes seins qu'il repose* [6]. Mais si l'angélique vierge ne *connaît que Jésus-Christ*, l'héroïque vierge ne connaît que *lui crucifié* [7] ; et c'est en forme de croix qu'elle porte le chiffre de son nom. Les Césars mêmes, de l'Orient à l'Occident, lui ont, à la suite de S. Paul, dessiné l'image sublime et adéquate de son Epoux ; et c'est cette image

[1] Pl. XI, 25, 26.
[2] *Bulletino*, 1869, p. 44, 4.
[3] M. Martigny, p. 464.
[4] Leblanc, *Traité historique des monnaies de France*, 1690, in-4°, p. 16.
[5] Leblanc, p. 58.
[6] *Cant.*, I, 1, 12.
[7] I *Cor.*, II, 2.

apportée par Dieu aux pieds de S. Germain, qui est placée par lui sur la poitrine sacrée de Geneviève.

Reprenons notre sujet. La croix prévaut sur le monogramme, au sixième siècle, soit en Occident, soit en Orient.

« La croix monogrammatique, depuis la fin du IVe siècle jusqu'à celle du Ve et même jusqu'au VIe, dit M. de Rossi, est très-fréquente sur les monuments de nos pays ; elle fait d'abord concurrence à la croix simple et nue, puis peu à peu lui cède la place; à la fin elle devient très-rare [1]. A Rome le monogramme constantinien, pendant le Ve et le VIe siècle, fut presque éclipsé par l'usage continuel et solennel des formes plus claires et évidentes de la croix : son emploi fut moins rare en d'autres pays surtout dans l'Italie supérieure [2]. Au temps de Charlemagne, il reprit sa vogue, peut-être à cause de la renaissance des études, et de la mode qui s'ensuivit d'imiter les usages des siècles anciens [3]. »

On voit disparaître ensuite chez nous le monogramme constantinien. Pourtant on le trouvera encore dans un cercle porté de la main gauche par l'ange de la prière, PRECATIO, qui de la main droite tient une croix ou plutôt un *tau* d'où pend un drapeau, sur des fresques récemment découvertes de la basilique de Saint-Laurent-hors-les-murs. L'ange de la demande, PETITIO, porte le même monogramme et tient la même bannière. Entre ces deux anges sont deux séraphins à six ailes chantant SCS, SCS, *Sanctus*, *Sanctus* [4]. M. de Rossi croit ces peintures du XIIe siècle. Elles trahissent une main ou une inspiration grecque; et c'est la raison peut-être de cette présence tardive du monogramme en Occident.

Le monogramme ne disparaîtra point ainsi en Orient. L'Orient immobilise ses types. « Ni le temps, ni le lieu ne font rien à l'art « grec, dit M. Didron, résumant les observations de M. Paul Du- « rand ; au XVIIIe siècle, le peintre moréote continue et calque le « peintre vénitien du Xe, le peintre athonite du Ve ou du VIe... En « Grèce, l'artiste est l'esclave du théologien ; son œuvre, que copie- « ront ses successeurs, copie celle des peintres qui l'ont précédé [5]. » Il nous suffira donc de signaler une médaille, frappée à Constanti-

[1] *Spicil. Solesm.*, t. IV, p. 529.
[2] P. 530.
[3] *Bulletino*, 1863, p. 63.
[4] *Bulletino*, 1863, p. 46.
[5] *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine.* Paris, 1845. in-8°, p. VII.

nople, de Théodore Lascaris, le fondateur de l'empire de Nicée qui régna de 1204 à 1222. Il est représenté le diadème sur la tête et la croix à la main en guise de sceptre. Au revers est un grand monogramme constantinien [1].

Mais le monogramme disparaît moins chez nous en réalité qu'en apparence. Il se conserve sous la forme primitive ☧, où on ne voit ordinairement que la croix, mais où il faut, comment en douter? voir tout d'abord le *chi*. Je reconnais cette initiale du nom du Christ sur tous les principaux monuments de la religion et de la vie chrétienne.

Et d'abord dans le signe tracé sur le front à la Confirmation.

« Nous signons de haut en bas avec la main droite, au nom du « Christ, ceux qui ont besoin de ce sceau, τῇ δεξιᾷ χειρὶ ἐν ὀνόματι Χρισ- « τοῦ κατασφραγίζομεν τοὺς τῆς σφραγῖδος τούτης δεομένους, » dit un auteur syrien du Ve siècle [2]. Précieux texte qui nous montre que la formule de la Confirmation usitée à cette époque dans l'Église romaine, *Signum Christi in vitam æternam*, était reçue en substance en Orient, et fait bien entrevoir son origine apostolique! Mais on ne prononçait pas seulement le nom du Christ dans la Confirmation, on le traçait : ἐν ονόματι Χριστοῦ κατασφραγίζομεν. La croix, +, était le monogramme du Christ, X, bien reconnu pour tel. Quand S. Martin apparaît à une femme de Poitiers qui est venue demander la guérison à son tombeau, comment se montre et parle le saint? « Et voici un homme à la chevelure de cygne, au vêtement de « pourpre, portant une croix à la main, qui se tenait devant elle, « lui dit : *Maintenant tu seras guérie au nom du Christ, notre Ré-* « *dempteur* ». C'est le nom du Christ qui accompagne la croix tenue par le thaumaturge : la croix équilatérale peut-être, telle qu'on la voit entre deux têtes de S. Pierre et de S. Paul sur une bulle de plomb de Munerius, MVNERII, du Ve ou du VIe siècle [3] ; peut-être la croix monogrammatique que nous avons vue deux fois dans la main de S. Pierre sur des monuments de ce temps. Bientôt S. Eloi, évêque

[1] Banduri, t. II, p. 767.

[2] S. Iustini, *Opera spuria, quæstiones et responsiones ad orthodoxos*, quæst. 118 ; *Patr. græc.*, t. , col. 1368.

[3] S. Greg. Turon., *de Miraculis S. Martini*, l. II, cap. LVI ; *Patr. lat.*, t. LXXI, col. 966.

[4] *Bulletino*, 1877, p. 56.

de Noyon prêchant au peuple dira : « *Ayez toujours le Christ dans* « *l'esprit et son signe sur le front*... C'est assurément une grande « chose que le signe du Christ et la croix du Christ : mais elle ne « sert qu'à ceux qui accomplissent les commandements du Christ [1].» Il distingue bien d'abord le signe du Christ de la croix du Christ, *signum Christi et crux Christi ;* puis il paraît les confondre en une seule chose *magna res... illis solis prodest*, etc. Il s'agit donc du monogramme, d'une forme ou d'une autre, qui est considéré comme une croix. C'est un proverbe : *Habete semper Christum in mente et signum ejus in fronte*, que S. Eloi commente. On le retrouve à un siècle de là, chez les Anglo-Saxons, avec cette légère variante : *Habete Christum in cordibus et signum ejus in frontibus*, et commenté ainsi par le vénérable Bède : « Armez-vous toujours du signe de la « croix du Christ, *signaculo crucis Christi*, car c'est là ce que « craignent et fuient les démons, effrayés par le signe du Sauveur, « *signo territis Salvatoris* [2]. »Dans la croix qu'il recevait sur le front, le peuple chrétien voyait donc au Ve, au VIIe, au VIIIe siècle, un signe distinct de la croix, le signe du Christ, son monogramme.

Le Christ est représenté dans tout le Moyen-Age, et de nos jours encore, chez les Latins comme chez les Grecs, avec le nimbe crucifère. C'est un disque de lumière dans lequel les païens, à commencer par les Egyptiens, encadraient la tête de leurs dieux. Les romains l'ont donné par adulation à leurs empereurs; et de Trajan il passera à Constantin et à Clovis même. Les images du Sauveur sont les premières images saintes auxquelles les artistes chrétiens en aient, au IVe siècle, décerné l'honneur. Ils l'ont étendu ensuite aux Anges, aux Evangélistes, aux Apôtres, à tous les saints. On a dès lors marqué d'un signe distinctif le nimbe du Christ. Le plus ancien exemple de ce signe est offert par la mosaïque de Sainte-Agathe à Ravenne, de l'an 400 environ. La tête du Christ assis sur un trône est entourée du nimbe, où s'épanouissent les quatre branches égales d'une croix gemmée. Deux anges, Michel et Gabriel, sont debout aux côtés du trône avec le nimbe simple [3]. Le + du nimbe du Christ

[1] S. Audoenus, lib. II, *de S. Eligio*, cap. XVI.
[2] Beda, t. III in *Collect. flor. et par.*
[3] Ciampini, t. I, tab. XLVI.

est bien évidemment la marque de son nom. Tout doute est levé par la mosaïque de Saint-Aquilin de Milan, basilique construite par Galla Placidia, sœur d'Arcadius et d'Honorius, en l'honneur de saint Genest. Dans le nimbe est inscrit le monogramme constantinien, ayant entre les branches du X l'alpha et l'oméga [1]. Enfin une piastre d'ivoire, gravée au trait vers la fin du IVe siècle [2], et passée du cimetière de Domitille à la bibliothèque Vaticane, qui offre la plus ancienne image authentique du Christ, le présente enseignant ou bénissant de la droite et ayant sur la tête, entourée du nimbe, la croix monogrammatique. Le nimbe cruciforme apparaît à son début ; et l'on voit bien que le monogramme est l'origine de la croix et ainsi la première signification de cette illustre image.

L'autel figure le Christ dans la liturgie. C'est après l'avoir salué par le baiser apostolique que l'évêque donne sa paix aux fidèles. Un autel de Marseille, qui paraît être du Ve siècle, est marqué sur sa face principale d'une couronne contenant le monogramme constantinien du Christ avec l'A Ω, accostée de douze colombes figurant les Apôtres. L'autre face offre l'Agneau debout sur la montagne du Paradis d'ou s'échappent les quatre fleuves de l'eau de la vie [3]. L'autel d'Auriol, près Marseille, qui est du même temps, offre pareillement sur sa face antérieure le monogramme constantinien et l'A Ω enfermés dans un cercle, et de chaque côté six colombes [4]. Sur les deux faces principales de l'autel trouvé en partie à Saint-Marcel de Crussol, en Vivarais, et conservé au musée de Saint-Germain-en-Laye, autel que M. de Rossi fait remonter à la fin du IVe siècle [5], douze agneaux et douze colombes, figurant les Apôtres, escortent le monogramme cruciforme flanqué de l'A et de l'Ω. Sur les deux faces latérales, six colombes vont à la couronne aux lemnisques flottants, image du Christ à qui l'Eglise chante : *Jesu corona celsior* [6].

[1] Allegranza, *Alcuni sacri monumenti di Milano.* In Milano, 1757, tav. Ia.

[2] *Rom. sott.*, t. III, p. 596 ; Boldetti, p. 60 ; M. Martigny, p. 334. Le dessin de M. Martigny est meilleur que celui de Boldetti.

[3] *Inscript. chrét. de la Gaule*, t. II, p. 303 ; pl. 73, 438.

[4] M. Martigny, p. 59, d'après M. l'abbé Bargès.

[5] Ce sont les renseignements que M. d'Acy a bien voulu me transmettre par M. le comte G. Yvert.

[6] *Com. confes. non pontificis*, ad Laudes.

Encore une fois l'autel figure le Christ. Mais, d'autre part, ce même autel de Crussol a aux angles de sa table à rebords quatre + inscrits dans un cercle. N'est-il pas à croire que ce sont des variantes et des répétitions du monogramme, rappelant, ce me semble, le pain eucharistique et le denier mystique, récompense éternelle du serviteur fidèle ? Un autel du VIIe siècle, celui de Palagues en Normandie, décide la question. Il présente au milieu de sa table carrée une croix grecque à crochets, avec un support distinct, qui la fait ressembler à la croix latine. Mais le signe + y est tout d'abord celui du Christ. La preuve sans réplique du fait, c'est l'inscription latine gravée au dessous en grands caractères. Elle commence par ce mot grec : « XPE, O Christ [1] ! »

D'après le Pontifical romain, si plein des traditions antiques, nos autels et les pierres sacrées de nos autels, qui sont des autels abrégés, sont marqués aujourd'hui, au centre et aux quatre angles de la table, de croix grecques, +. L'autel du musée de Saint-Germain offre déjà ces croix aux quatre angles. On entrevoit assez, d'après ce que nous avons dit, que ce sont des *chi* avant d'être des croix. Et en effet, le Pontife, après avoir tracé le + central, trace les quatre autres selon la figure du *chi* formée par deux diagonales, d'après ces prescriptions graphiques du Pontifical :

+ 1		+ 4
	+	
+ 3		+ 2

La double onction de l'autel se fait aussi d'un angle à l'autre en forme de *chi*.

+ 2		+ 5
	+ 1	
+ 4		+ 3

Les cinq croix composées d'encens et de cire, que le Pontife allume au centre et aux extrémités de ce *chi*, sont aussi en forme de

[1] *Inscript. chrét. de la Gaule*, t. I, p. 182.

chi, +, désignant le Christ holocauste éternel en même temps qu'autel éternel.

Il en est de l'église matérielle, image de l'Eglise, comme de l'autel, image du Christ. Son pavé est marqué d'une croix par le bâton pastoral du Pontife. Mais cette croix, tracée sur la cendre d'un angle à l'autre, est un *chi*, X ; et les lettres de l'alphabet grec et celles de l'alphabet latin, inscrites sur les deux branches, indiquent bien que ce signe est celui du Christ, l'Alpha et l'Omega, en qui l'Orient et l'Occident sont réunis, étant pacifiés par sa croix, visible ici, d'ailleurs, avec son nom. *Notre Seigneur Jésus-Christ est la pierre qui est à la tête de l'angle*, le noyau d'où part tout l'édifice ; c'est *le fondement* que *j'ai posé en sage architecte*, dit S. Paul, *et personne ne peut poser d'autre fondement que celui qui a été posé, qui est le Christ Jésus* [1].

Douze croix, que le Pontife oindra du saint Chrême, sont tracées sur les murs ; mais ces croix sont des croix grecques, des *chi*, +. Elles figurent le *nom* du Christ que les Apôtres ont *porté devant les nations et les fils d'Israël* [2], eux dont l'ange, décrivant la Jérusalem céleste, type de nos temples terrestres, a dit à S. Jean : *Le mur de la cité a douze fondements et sur les douze sont les douze noms des Apôtres de l'Agneau* [3]. A la cathédrale de Chartres — cette encyclopédie en pierres sculptées et en verres peints des siècles de saint Bernard et de saint Louis — les douze Apôtres, adossés aux douze colonnes de la nef, tenaient douze croix grecques dans des cadres circulaires, semblables à ceux contenant le monogramme que portaient les anges sur les murs, peints à cette époque, de Saint-Laurent-hors-les-murs. C'est que cette croix est l'équivalent du monogramme : et l'art grec qui a dirigé les peintures de Saint-Laurent à Rome a laissé bien de ses traces à la cathédrale de Chartres [4]. La Sainte-Chapelle de Paris présente aujourd'hui, des

[1] Act., IV, 10, 11; Ephes., II, 20; I Pet., II, 6. — I Cor., III, 10, 11.

[2] Act., IX, 15

[3] Apoc., XXI, 14. La collection Basilewski présentait à l'Exposition deux superbes *Disques de consécration* en filigrane, qui ne sont que des + encadrés.

[4] « En fait d'art, nous avons trouvé de singulières analogies entre la cathédrale de Chartres ou celle de Reims et les églises de Saint-Luc en Livadie, de Sainte-Sophie à Salonique, de Sainte-Laure au mont Athos. Le sceau dont les moines

deux côtés de sa nef, des copies ou imitations des douze Apôtres de Chartres détruits par la Révolution.

Toutes nos églises sont donc marquées, au pavé et sur les murs, du nom du Christ en même temps que de sa croix. Le plan de la plupart offre, en outre, le dessin de la croix grecque en Orient, de la croix latine en Occident. Cette croix grecque qui règne à Sainte-Sophie de Constantinople et qui est venue de là chez nous, à Saint-Marc de Venise, à Saint-Front de Périgueux, à Sainte-Geneviève de Paris, est tout d'abord le *chi*, +, le monogramme du Christ. Constantin a dessiné la croix latine à la basilique du Sauveur et à celle de Saint-Pierre. C'est la croix proprement dite, mais qui rappelle bien le monogramme, à la branche inférieure duquel elle fait une simple addition, maintes fois distincte du corps du signe. Le Saint-Pierre des papes en est une preuve éclatante. Bramante et Michel-Ange l'avaient dessiné en croix grecque. Paul V l'a fait prolonger en croix latine. Mais ce prolongement, par une largeur bien moindre de l'édifice à l'extérieur, et à l'intérieur par une augmentation de largeur et de hauteur de la grande nef, laisse pleinement régner autour de la coupole la figure de la croix carrée et n'offre pas moins l'image du monogramme du Christ que de sa croix même. Nous avons dit que c'est à la *cappella greca* qu'il faut demander le plus ancien exemplaire, ce semble, de ce plan d'église dessinant le nom du Christ et sa croix tout ensemble, que l'Orient et l'Occident doivent adopter avec une variante qui trahit en effet les deux sens.

La croix figure à chaque instant dans la liturgie. Elle est toujours tracée, comme sur l'autel et les murs de l'église, à branches égales. C'est un *chi* en même temps qu'une croix; et le sens des paroles qu'elle accompagne demande souvent qu'elle désigne précisément le nom du Christ. Le canon de la messe va nous en donner des preuves frappantes. Il commence : « Père très-clément, nous vous « prions et vous demandons en suppliant par Jésus-Christ, votre « Fils, Notre-Seigneur, d'avoir pour agréables et de bénir ces + « dons, ces + présents, ces + saints sacrifices etc. » Le + ne veut-il

de l'Athos scellent leurs décisions est peint sur une verrière de la cathédrale de Chartres d'une façon frappante. » *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, avec une introduction et des notes par M. Didron, traduit du manuscrit byzantin, *le Guide de la peinture*, par le Dr Paul Durand. Paris, 1845, p. XXXV.

pas dire que la bénédiction est donnée par le « Christ, » et n'est-ce pas le Christ plutôt que sa croix qu'il rappelle tout d'abord? Quand on demande que le pain et le vin deviennent le corps et le sang du Christ, le + est fait sur le pain au mot *corpus*, sur le vin au mot *sanguis* : n'est-ce pas l'indication du Christ même et de la transsubstantiation ? Ces mots « hostie pure, hostie sainte, hostie « immaculée, pain sacré de la vie éternelle, calice du perpétuel « salut » sont accompagnés d'un + qui a évidemment la même signification. Peut-on lui en donner une autre dans ce passage relatif au Christ : « par lui + même, et avec lui + même, et en lui + même, » et dans cet autre : « que la paix + du Seigneur soit + « toujours avec + vous ? »

C'est en forme de croix grecque, +, avec deux lignes égales coupées à angle droit, que nous faisons le signe de la croix du front à la poitrine et de l'épaule gauche à l'épaule droite, en invoquant les noms du Père et du Fils et du Saint-Esprit. J'ai de la peine à croire que ce signe de la croix ne soit pas aussi celui du nom du Christ, par qui nous connaissons le Père et par qui nous recevons l'Esprit-Saint. C'est la croix de la liturgie dans laquelle nous venons de reconnaître en effet le monogramme.

Il faut remarquer aussi que les croix dites stationales qui se portaient en avant des processions, en allant aux lieux appelés *stations*, où se célébraient à certains jours les saints mystères, présentent souvent un + au-dessus d'une hampe dont il est parfaitement distinct. La magnifique croix d'argent de Ravenne, contenant en quatre fois cinq médaillons les bustes de vingt personnages nimbés, que l'on croit être la série des saints évêques de cette ville jusqu'à l'époque de la confection de cette croix, est une croix grecque parfaitement terminée et ornée aux quatre extrémités, qu'une tige spéciale élevait en l'air [1]. Nous allons voir des croix de ce genre sur une tombe mérovingienne [2]. Une autre figure entre les bustes des SS. Pierre et Paul sur une très-ancienne lame de plomb [3]; et de même, sur le sceau de Pascal II qui tint le Saint-Siége

[1] Ciampini, t. II, tab. XIV.

[2] Ici, pl. XII, 10.

[3] Borgia, *Vaticana confessio Beati Petri*. Romæ, 1776, frontispice et p. 116.

de 1099 à 1118 [1]. On la trouve sur une médaille de Michel Ducas, empereur de Constantinople de 1071 à 1078 [2]. C'est cette croix qui servira de bâton pastoral au pape. Le diptyque envoyé par S. Grégoire-le-Grand, avec d'autres objets pieux, à Théodelinde, reine des Lombards, où, depuis, l'un des deux consuls représentés a été transformé en S. Grégoire lui-même, SC GREGR, l'autre consul ayant été changé en roi David, DAVID REX, a le + sur le bâton du consul devenu celui du Pontife [3]. Nous avons vu ce bâton pastoral dans la main de Pie IX, debout sur son trône au milieu des Pères du concile du Vatican. C'est le monogramme du Christ arboré et formant, avec la hampe qui le porte, une croix. Aussi dans la liturgie romaine, quand la croix s'élève pour le départ de la procession et que le diacre s'écrie : « Marchons en paix, » le peuple répond-il : « Au nom du Seigneur, Amen. » L'image du Christ crucifié est sur la croix grecque, au dessin spécial, aux riches ornements, qui surmonte le bâton, plus ou moins uni, du labarum stational ; mais cette croix grecque est un vrai *chi ;* et ainsi le nom du Christ, joint à son image, resplendit en tête des fidèles : *Procedamus in nomine Domini.*

Les empereurs de Constantinople traçaient la croix avant leurs noms ou leurs titres sur les médailles [4]. Les évêques font ainsi avant leur nom de baptême pour leur signature. L'évêque de Narbonne signe en 456 sur l'autel qu'il offre à Dieu : + RUSTICVS [5] ; celui de Ravenne, ordonné en 453, signe sur une chaire revêtue d'ivoire sculpté : + SERVVS XPI AGNELLVS EPSC [6]. C'est toujours la croix grecque qu'on trouve dans ces signatures sur les monuments. Il n'est pas douteux qu'elle soit tout d'abord le *chi*, le monogramme du Christ. Le mot de S. Jean Chrysostôme suffit à trancher la question : « Nous mettons en tête de nos lettres le nom du Sei- « gneur [7]. » C'est ainsi qu'il entend sa signature qui, à quinze siècles de là, éclaire celle, trop peu comprise encore, de ses collègues dans l'épiscopat.

[1] Mabillon, *De re diplomatica,* p. 447.
[2] Banduri, t. II, p. 751.
[3] Gori, *Thesaur. diptych.*, t. II, tab. VI ; M. Martigny, 2e édition, p 255.
[4] Voir, pour exemple, Banduri, t. II, p. 741, 754, 777.
[5] *Inscript. chrét. de la Gaule,* t. II, p. 428 ; voir p. 466.
[6] Spreti, *de Origine et amplitudine urbis Ravennæ.* 1742, tab. IX.
[7] In Coloss., III.

L'en-tête et la conclusion du testament de saint Perpétue, héritier du siége de saint Martin où on le trouve assis en 461 et en 465, expliquent à merveille cette signature. *In nomine Jesu Christi. Amen. Ego Perpetuus peccator, Turonicæ Ecclesiæ sacerdos.., — Benedic Domine; Veni Christe Jesu. Ego Perpetuus in nomine tuo. Amen*[1] : c'est au nom du Christ que S. Perpétue écrit son testament. Et certes il est digne du Christ. Peu de monuments ecclésiastiques nous causent une telle impression. Tout le feu apostolique, toute la tendresse divine de S. Paul sont là ; et on dirait que l'âme de son disciple S. Denys, dont Perpétue lègue une relique dans une croix d'argent à l'église de Saint-Denys d'Amboise, a passé dans ce successeur de S. Martin. Voilà un de ces évêques qui ont sauvé les Gaules perdues et fait la France !

Dès le temps même de S. Jean Chrysostôme, on a du sens de la croix, commençant ou accompagnant les écrits, les témoignages monumentaux les plus certains. Les deux Bibles grecques, sinaïtique et vaticane, contemporaines de Constantin, présentent chacune quatre fois le monogramme cruciforme ☩. Sur la première, il est deux fois à la fin d'Isaïe, une fois à la fin de Jérémie, et dans le mot « ΕΣΤΑΥΡΩΘΗ, il a été crucifié » du chap. XI, vers. 8 de l'Apocalypse : ce signe tient la place des lettres TP, qu'il figure en ce mot écrit par abréviation, et il rappelle en même temps le *tau*. Sur la seconde, on le voit à la fin des Lamentations, d'Ezéchiel, de l'Évangile de S. Jean et des Actes des apôtres. Le manuscrit de Cambridge le présente également à la fin du IIe livre des Rois. Il est à remarquer que ces trois manuscrits, les plus anciens qu'on ait de la Bible des Septante, viennent d'Alexandrie. C'est pourquoi, au lieu du monogramme constantinien, ils présentent toujours le monogramme cruciforme, analogue à la croix ansée, signe de la vie chez les anciens Egyptiens. Les célèbres évangéliaires latins de Vérone et de Brescia ont le monogramme, le premier une fois, le second deux fois, en tête de l'Évangile de S. Luc ; ce dernier l'a deux fois aux pieds de l'Évangile de S. Jean ; et c'est, paraît-il bien, le monogramme cruciforme. On le trouve sur divers manuscrits ecclésiastiques du VIe ou du VIIe siècle. Au temps de Charlemagne il semble disparaître des ma-

[1] *Patrol. lat.*, t. LXXI, col. 1049-52.

nuscrits bibliques ou liturgiques dont les ornements rappellent plutôt l'ancien monogramme constantinien. Le *Codex aureus* de Trèves, donné au monastère de Saint-Maximin par Ada, sœur de Charlemagne, est marqué en tête du premier canon des Évangiles d'un monogramme complexe, où l'on reconnaît à vue d'œil le *tau*, T, le *chi* croisé du *rho*, XP, la croix latine; et peut-être, en suivant les traces de S. Paulin, faut-il lire tous les signes de ce sigle : « x·PsToc, Christ. » C'est à une note de M. de Rossi que nous empruntons l'indication de tous ces monuments [1]. Ils ne peuvent pas nous laisser de doute sur le sens primitif de la croix, +, comme marque des écrits. Elle indique tout d'abord que l'écrit est fait *au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, selon le précepte de S. Paul pour toute parole ou tout acte du chrétien [2].

Voici d'ailleurs des preuves positives du fait. Au lieu du +, un manuscrit du VIe siècle, contenant une collection de canons [3], présente le monogramme antique signifiant « Jésus Christ, » et, comme variante et redoublement de cet en-tête, le + à la suite des trois mots du titre :

⁎ *Incipivnt* + *nomina* + *apostolorvm* +.

Les évêques des Gaules, assemblés en Concile à Pistes, à trois lieues de Rouen, en 861, et, l'année suivante, à Soissons, font précéder leur signature du ☧ ou du + indifféremment. Trois seulement sur vingt-cinq tracent la croix grecque, à Pistes : tous les autres tracent le monogramme constantinien [4]. La croix est donc l'équivalent du monogramme; son sens est « Christ » : elle indique que c'est au nom du Christ que l'évêque appose sa signature.

Un sceau de Sergius Ier, pape de 687 à 701, a sur une face : + SERGII autour du monogramme constantinien, sur l'autre PAPAE faisant cercle avec le monogramme cruciforme [5]. Ce monogramme répond au + de l'autre face et en précise le sens. Le + n'est qu'une variante du monogramme constantinien.

[1] *Bulletino*, 1863, p. 62, 63.
[2] Coloss., III, 17.
[3] Mabillon, *De re diplomatica*, p. 357.
[4] *Ibid.*, p. 454, 459.
[5] *Ibid.*, p. 437.

Mabillon observant, dit Boldetti, « que ce signe ☧ commença à « être employé par les chrétiens sur les murailles, sur les voiles et « sur les objets consacrés au culte et qu'il passa de là aux lettres et « diplômes, puisque les évêques avaient coutume de le tracer en tête « de leurs lettres, apporte encore, en exemple, les diplômes « d'Alphonse, roi d'Espagne, et d'autres rois, au commencement des- « quels ce signe est tracé avec les lettres A et Ω aux côtés, tandis « qu'à la fin, pour signe et cachet matériel, se trouve la croix [1]. » Sur un de ces cachets nous voyons bien poindre dans le monogramme la croix qui doit le remplacer à la fin, et qui, à cette date, l'a presque déjà remplacé partout. C'est celui d'Alphonse X, roi de Léon et de Castille, dans un diplôme donné à Jean, archevêque de Compostelle, l'an 1254. Le monogramme constantinien flanqué de l'*Alpha* et *Omega* est dans un cercle; mais la ligne verticale du P est traversé vis-à-vis de la boucle d'un trait horizontal formant croix, comme on voit ce trait sous la boucle dans le monogramme cruciforme [2]. Ce sceau d'un roi contemporain et cousin de S. Louis nous amène à parler du sceau du plus grand roi de France, et à faire en quelques mots la généalogie de la principale des acclamations guerrières des chrétiens, qui de leurs lèvres a passé sur leurs étendards, leurs monnaies, leurs monuments.

Nous avons vu Eusèbe appeler le monogramme du Christ « le sym- « bole du cri de guerre salutaire, τῆς σωτηρίου ἐπηγορίας [3] », et Honorius tracer sur son labarum cette légende explicative du « τούτῳ νίκα, « par ceci vaincs » de Constantin :

IN NOMINE XPI VINCAS SEMPER,

« Par le nom du Christ sois toujours victorieux [4]. » De là une formule à jamais célèbre. Un fragment de marbre qu'on voit à Saint-

[1] Boldetti, p. 336; Mabillon, *De re diplomatica*, l. II, c X, p. 110; l. I, c. II, p. 67.

[2] Allegranza, *de Monogrammate D. N. Jesu Christi.* Mediolani, 1773, in-4°, ad init. — Le sceau appartenait en 1773 à Charles Trivulce, patrice de Milan. L'image est identique en somme, le trait horizontal à part, à celle de la médaille reproduite ici pl. XII, 6.

[3] *De vita Constantini*, l. I, cap. XXXI.

[4] Diplôme d'ivoire de l'an 406. — *De titulis carth*,, p. 518.

Laurent-hors-les-murs présente le monogramme cruciforme planté au milieu d'un N [1]. Allegranza a bien lu ce sigle : « Χριστὸς Νικᾷ [2], « le Christ vainc. » M. de Rossi l'a trouvé en latin, gravé sur la chaux fraîche, au cimetière de Cyriaque. Le V suit le monogramme constantinien :

☧ V,

et la lecture *Christus vincit* est évidente [3]. L'épitaphe de Postumius du cimetière des SS. Gordien et Epimaque, aux cinq lettres IXΘYC, ajoute un N. La lecture : « Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur, « vainc » est évidente encore [4]. La formule est explicite sur les monuments byzantins. Une croix grecque, +, dont les branches, s'épanouissant aux extrémités, commencent à former ce qu'on appellera la croix de Malte, est accompagnée entre les branches, en haut, de ces lettres : IC XC, en bas, de celles-ci : NI KA signifiant : « Jésus- « Christ vainc [5]. » On trouve exactement les mêmes lettres entre les branches d'une croix grecque gravée sur une médaille de Jean Zimescès mort en 975 [6]. Dans ces deux exemples, il est clair que le + est traduit « Christ » ou plutôt « Jésus-Christ, » l'initiale I de *Jésus* étant censée identifiée graphiquement à l'une des deux branches X de *Christ*. Le +, le signe du Christ, est en toute hypothèse le sigle de XPICTOC, et marque le nom du Christ avant de figurer sa croix. C'est une preuve sans réplique à ajouter à celles que nous avons données de ce fait capital pour l'archéologie chrétienne.

Cette formule : « le Christ vainc » va prendre une illustre extension. A la victoire on ajoutera le règne, durant la paix, et le commandement, durant la guerre. On arrivera ainsi à cette acclamation que je transcris d'une monnaie d'or de saint Louis, où elle fait couronne autour d'un grand + terminé aux quatre branches par un fer

[1] Aringhi, t. II, p. 131; *De titulis*, p. 518. — La collection de M. Basilewski, à l'Exposition universelle, vient de nous montrer ce groupe sur la tête d'une brebis portée par le Bon Pasteur. Voir la fin de notre chapitre XXIV.

[2] P. 35.

[3] *De titulis*, p. 518.

[4] Buonarroti, *Vetri*, p. 17.

[5] *Bulletino*, 1865, p. 58, 71.

[6] Banduri, t. II, p. 738.

de lance tourné en lys : ce *chi*, initiale du nom du Christ rappelant sa croix, est répété et traduit au commencement de l'inscription :

+ XPC : VINCIT : XPC : REGNAT : XPC IMPERAT[1].

Ici le nom du Christ est encore en grec et rappelle l'origine de la formule. Sur l'obélisque de la place Saint-Pierre, qui porte un morceau du bois de la Croix, Sixte-Quint a fait graver l'acclamation tout en latin, avec une heureuse addition :

CHRISTVS VINCIT
CHRISTVS REGNAT
CHRISTVS IMPERAT
CHRISTVS
AB OMNI MALO
PLEBEM SVAM
DEFENDAT.

« Le Christ vaine, le Christ règne, le Christ commande : que le Christ défende son peuple de tout mal. »

Entre S. Louis et Sixte-Quint, le franciscain Bernardin de Sienne, mort en 1444, ramenait à Dieu et à la paix l'Italie, « au nom de Jésus « qu'il avait toujours à la bouche et sur la poitrine[2]. » On conserve à l'église de l'*Ara-Cœli*, au Capitole, un tableau sur bois où est le nom de Jésus, dont le saint se servait dans ses missions populaires comme d'une sorte d'étendard[3]. Il offre, au centre d'un soleil, ces trois initiales du nom sacré IHS, prises des Grecs du Bas-Empire qui écrivaient souvent leur *sigma* C, sous la forme latine S. Il fut en grande vogue au XVe siècle, grâce au saint franciscain. « On dit,

[1] Leblanc, *Traité hist. des monnaies*.

[2] *Breviarium romanum*, die XX maii, lectio VI.

[3] « Et accipiens circinum fecit circulum rotundum in quo solem depinxit et in medio solis Nomen Jesu descripsit. » *Acta SS*, t. IV, maii, p. 769. — « Cum etenim S. Bernardus munus prædicationis Vulterræ exerceret anno 1424, in tabula lignea radiis aureisque litteris venerabile Nomen depinxit; ad cujus devotionem in omnibus concionibus quas Divus agebat in plateis et in S. Francisci prato populos incitabat, quos eodem Jesu Nomine benedicens, mirum in modum proficiebat : et hic benedicendi modus a Martino Papa V approbatus et commendatus

« observe M. Martigny, que S. Bernardin fut le principal promoteur « de ce nouveau monogramme [1]. »

Avec l'addition, au-dessus de l'H, du + prolongé en forme de croix latine, mais par un trait distinct, ce monogramme qui donne de la sorte clairement le sens *Christ Jésus* ou *Jésus-Christ*, comme dit indifféremment S. Paul, deviendra le blason de la Compagnie de Jésus. On le trouve ainsi dessiné en tête de la dédicace a Sixte-Quint du premier volume du plus célèbre ouvrage de la Compagnie, le *Disputationum de controversiis Christianæ fidei adversus hujus temporis hæreticos* de Bellarmin, imprimé pour la première fois à Ingolstadt en 1586. Chose remarquable ! Sous le monogramme est le Sacré-Cœur de Jésus, ayant entre ses lobes dont ils paraissent sortir en rayonnant, les trois clous de la crucifixion, la tradition occidentale disant que deux ont attaché les mains du Sauveur à la croix et un ses pieds [2]. C'est l'indication des cinq plaies du Christ tant vénérées depuis les stigmates de S. François et dont le missel romain, d'abord franciscain, contenait la messe ; c'est l'étendard de *Jésus-Christ, et lui crucifié*, que S. Paul voulait seul connaître, voulait seul prêcher [3] ; c'est le sacrifice du Christ sorti de son cœur et de son amour ; c'est enfin, quatre-vingt-dix ans d'avance, l'image en substance que le Christ montrera et expliquera à son épouse, la fille spirituelle de S. François de Sales, la bienheureuse Marguerite Marie, pour la proposer à la piété des fidèles : c'est ce culte du Sacré-Cœur de Jésus dont lui-même confiera tout spécialement l'apostolat à la Compagnie qu'il a honorée de son nom. Le chiffre de la Compagnie de Jésus est ainsi fait dans le second volume de l'ouvrage de Bellarmin, imprimé en 1588 et dédié encore à Sixte-Quint. Dans

fuit. Divus Bernardinus Vulterra postea digrediens, tabulam in qua Nomen Jesu depinxerat Vulterranæ Reipublicæ donavit : quam veluti thesaurum pretiosissimum semper custodiendum curavit... Senatus Vulterranus templum in hujus sancti Nominis honorem a fundamentis erexit ; ibique societatem venerabilem quæ illud custodiret et honorifice conservaret instituit, ut apparet in libro Deliberationum de anno 1443 in Archivio Volaterrano asservato, a me notario viso et lecto. » Relation du 14 déc. 1617. *Ibid.*, p. 770.

[1] P. 420.

[2] Voir ici pl. XII, 11.

[3] I Cor., II, 2.

le troisième, daté de 1593 et dédié à Clément VIII, le cœur est effacé et on ne voit plus que la simple croix latine. Mais, si le cœur ne doit plus reparaître sous les trois clous, la croix grecque, le *chi*, le monogramme du *Christ*, élevé sur son support qui donne à la figure l'air de la croix latine, se retrouvera jusqu'à nos jours dans nombre d'exemplaires du chiffre de la Compagnie [1].

On sait si la Compagnie de Jésus a rendu ce nouveau monogramme glorieux dans l'Eglise et dans le monde. Nous sommes heureux d'être arrivés à reconnaître qu'il n'est en dernière analyse qu'une variante plus explicite du monogramme ☩, *Christ Jésus*, dont le IIIe siècle nous a offert deux exemples et dont il est permis de reconnaître les premières traces dans l'Apocalypse même. C'est de sa Compagnie que Jésus disait quinze siècles d'avance avec une littéralité plus grande, ce semble, qu'on ne l'a reconnue : *Celui qui sera victorieux, je ferai de lui une colonne dans le temple de mon Dieu... et j'écrirai sur lui mon nom nouveau* [2].

Le développement du monogramme était nécessaire alors pour le reconnaître chez nous. Non-seulement on ne voyait plus que la croix seule dans le + qui originairement est un *chi*, mais le monogramme constantinien lui-même n'apparaissait que comme une croix aux premiers explorateurs des catacombes. Un des rares monogrammes constantiniens des musées lapidaires à l'époque de la Renaissance a été pris pour une croix par Antoine Morillon et ainsi commenté dans son *Epistola de crucis dominicæ figura ad Lindanum theologum*, qui est inédite à la bibliothèque vaticane [3]. La double forme de croix et le monogramme appelé aussi croix par S. Paulin et Prudence donnaient quelque fondement à cette erreur. Mais elle venait surtout de ce

[1] On peut le voir, par exemple, dans les ouvrages suivants : *Relatio facta in Consistorio super vita etc. S. Ignatii*. Lugduni, 1622, in-18; — *Trinitas Patriarcharum, S. Bruno, S. Franciscus Paulinus, S. Ignatius*, R. P. Raynaudi. Lugduni, 1647, in-12; — *Relazione istorica della nuova Christianita degl' Indiani*, scritta in spagnuolo dal P. G. F. Fernandez et tradotta in italiano da G. R. Memmi in Roma, 1729, in-4°; — *Institutum Societatis Jesu*, auctoritate Congregationis generalis. Pragæ, 1757, in-fol.; — *Voyages et missions du P. Al. de Rhodes, de la C. de J., en Chine, etc.* Paris, 1854, in-8°.

[2] Apoc., III, 12.

[3] *Cod. Vat. Olt.*, 1511, p. 143; *Bulletino*, 1876, p. 133.

que la croix était alors dans l'opinion le signe unique du Christ. C'est la croix seule qu'on entendait figurer en traçant le +, sans soupçonner qu'il fût l'initiale du nom du Christ et son monogramme. Le Rituel romain, en ordonnant de traçer « le signe de « la croix, *signum crucis* » sur le front et le cœur du fidèle au Baptême a pu, bien qu'à tort, contribuer à faire croire que le signe du Christ est absolument le signe de la croix. On l'a cru ainsi jusqu'à nos jours où l'archéologie a ramené ça et là sur les monuments chrétiens le dessin du monogramme constantinien plus intelligible que les autres, mais qui reste toujours incompris du peuple. C'est du grec pour les Latins, du grec oublié qu'ils ne réapprendront pas facilement. Par contre, les Grecs qui en ont l'intelligence et qui, d'ailleurs, conservent immobiles les anciens types, et les Slaves, leurs disciples, ne laissent pas de figurer comme signe du Christ son monogramme avec sa croix.

Arrivés là, il nous semble que la question du signe du Christ est éclaircie, sinon épuisée, sur tous ses points essentiels. Notre conclusion, résultant de l'examen des textes et des monuments des quatre premiers siècles du christianisme et d'un coup-d'œil jeté sur les douze suivants, est celle-ci. Le signe du Christ est fondamentalement la lettre initiale de son nom, le *chi*, figurant en même temps sa croix. A partir de l'invention de la Sainte Croix, la croix, appelée le signe du Christ, a fini par rester en possession de ce titre.

Il est bon cependant pour la science, il est bon pour la piété de reconnaître les deux sens bien certains du signe par excellence, du signe du « Dieu » qui a « régné par le bois [1], » du signe de ce bois royal lui-même, du signe enfin de l'auteur de la vie et de l'arbre de vie. Nous avons essayé d'en exposer les documents, d'en établir la genèse, d'en signaler les grandes dérivations, d'en esquisser l'histoire.

Notre travail achevé, nous avons été heureux d'en trouver la confirmation dans le nouveau volume de la Rome souterraine présenté à Pie IX à l'occasion de son jubilé pontifical. M. de Rossi, abandonnant l'opinion commune qu'un texte de S. Augustin, entendu

[1] Regnavit a ligno Deus. — Hymne *Vexilla regis* de Théodulphe, évêque d'Orléans, mort en 821.

d'une manière trop restreinte, lui avait fait suivre, il y a vingt ans, vient d'écrire, sur différents lieux du cimetière de Saint-Calixte, les lignes suivantes qu'on nous permettra de citer toutes ici, vu leur importance pour notre thèse :

« Le monogramme ☧ est tracé en graphite... séparément, par manière de symbole ou enseigne, *signum Christi* [1]. — Le monogramme ☧, le *signum* et le nom du Christ... Le denier ⁎, forme du *signum Christi*... [2]. — Au commencement de la galerie M est resté sur la chaux d'un *loculus* le simple X, initiale du nom du Christ et forme dissimulée de la croix, (traçé) un peu avant la paix de Constantin [3]. — Les monogrammes et signes du nom et de la croix du Christ... — Ce monogramme ☧, comme *signum Christi* et enseigne triomphale [4]. — Le monogramme fut le signe du Christ par antonomase [5]. — Le monogramme ☧... isolé et élevé à la puissance de symbole et d'enseigne triomphale du nom et de la croix du Christ... [6]. — Sceaux imprimés sur la chaux des tombes... les types (*le fogge*) du *signum Christi* ne sont pas ceux de la croix nue mais des monogrammes *constantinien* et *cruciforme* [7]. — La forme du signe du Christ prédominant sur les lampes cimétériales fut le monogramme constantinien [8]. »

Enfin M. de Rossi appelle les deux monogrammes « *signum Christi* [9] » et « formes variées du *signum Christi* [10]. » Il ne semble pas néanmoins reconnaître encore le *chi* dans le | qu'il appelle simplement « une croix ». « Sur la chaux fraîche d'un *loculus*, dit-il, fut « tracée en graphite une croix ainsi faite + [11]. » Puissent nos arguments sur ce point obtenir son assentiment !

L'abbé V. Davin.

(*A suivre.*)

[1] *Roma sotterranea*, t. III, 1877, p. 91.

[2] P. 93. — [3] P. 155. — [4] P. 180. — [5] P. 283. — [6] P. 320. — [7] P. 568. — [8] P. 614. — [9] P. 99. — [10] P. 156. — [11] P. 125.

DE LA FORME

DES CLOCHERS

Dans un très-court Mémoire que la Société de Saint-Jean a bien voulu insérer dans son 8e *Bulletin* particulier, nous croyons avoir suffisamment établi que le clocher doit son origine à deux besoins très-différents, l'un purement esthétique, l'autre matériel, et nous avons donné à entendre que le premier serait la vraie cause de l'adoption des tours pour nos églises, que par conséquent les clochers les plus anciens datent d'une époque sensiblement antérieure à l'usage des grosses cloches et n'ont servi que de couronnements. D'où, passant à une conclusion pratique, nous avons induit que le clocher ne doit pour aucun motif être retranché de nos églises et que rien n'est à épargner de ce qui peut le rendre à la fois gracieux élégant, monumental. A raison de cette origine esthétique et malgré l'usage liturgique spécial auquel il est maintenant destiné, le clocher doit être traité surtout comme une décoration superflue, comme un ornement. Or la valeur artistique d'un ornement dépend moins de ses dimensions que du lieu où il est placé et de sa forme. Sera donc incapable de construire un clocher tout architecte qui ne saurait ni le planter dans un endroit convenable ni en ménager l'aspect, tout architecte même qui n'aura pas une habileté spéciale de conception, car, ajouterons-nous d'après M. Viollet-le-Duc, le clocher se voit et s'apprécie de loin aussi bien que de près, et son aspect varie suivant qu'on l'examine de tel point ou de tel autre, avec tous ses détails ou dans les seules lignes de sa silhouette, et l'observateur exige que, pour tous les cas, l'effet produit sur lui n'ait rien de choquant ; en tout lieu et en tout temps il veut être satis-

fait. Nous pouvons dire encore que, si dans le corps d'une église le plan et les dispositions générales restreignent ordinairement l'arbitraire, le clocher, lui, laisse pleine carrière à l'imagination de celui qui est chargé de le concevoir, et qui par conséquent a son goût pour unique guide : deuxième motif pour étudier avec un soin très-particulier ce genre de constructions.

Nous avons parlé ailleurs de la situation des tours, qui est une question en même temps esthétique et liturgique. Leur forme, objet du présent mémoire, relève plus spécialement de l'art. Nous diviserons ce second mémoire en deux parties, la première traitera en particulier de la forme des tours d'après la tradition, la dernière de leur forme suivant les lois du goût. Il ne sera ici question que des tours en maçonnerie.

I

DE LA FORME DES CLOCHERS

d'après la tradition

La forme et les détails des clochers furent, au Moyen-Age, aussi variés que leur situation et leur nombre. Toutefois deux types ont été constitués au rang de règles générales, suivant les époques et surtout suivant les écoles : le clocher carré et le clocher octogonal.

I. — Le clocher carré a précédé le clocher octogonal et il est demeuré, en somme, le plus usité, admettant peu d'exceptions là où il a prédominé, et très-fréquent encore là où il semblait céder le pas à son rival.

Le plus ancien clocher que nos contemporains aient pu voir, avant 1870, celui de Germigny-des-Prés, était carré sur toute sa hauteur; celui de Saint-Front, d'un ou de deux siècles postérieur, bâti au plus tard vers l'an mil, présente aussi quatre faces, avec une colonnade circulaire supportant le dôme.

La forme carrée, pour des constructeurs médiocrement habiles comme l'étaient ceux des IXe et Xe siècles, avait l'avantage d'être déterminée par la base ou par les supports (on sait que les murs ou les piliers des églises donnent partout, si ce n'est aux absides,

le plan rectangulaire) et de n'amener aucune difficulté sérieuse, tandis que pour passer à l'octogone, il fallait user de pendentifs, de trompes ou d'encorbellements, ce qui ne pouvait s'opérer avec sécurité qu'à des époques où l'art de construire était en progrès, à moins qu'on ne se résolût à avancer le clocher tout-à-fait en dehors de l'église.

Vers le milieu du XIe siècle, tout en s'essayant parfois sur l'octogone, les architectes trouvèrent dans les nécessités féodales et dans la simplicité relative qu'offrent en structure les plans carrés, de puissants motifs de n'y renoncer encore que rarement. Au XIIe siècle, l'avantage du clocher carré sur le prisme à huit faces parut moins sensible, alors que l'usage des flèches en pierre se répandant et celles-ci prenant la forme octogonale, il fallut, quoi qu'on fît, passer pour tous les clochers d'un plan à l'autre, au bas de la pyramide si on ne voulait pas effectuer la transition dans la souche, ou dans le corps de la tour. Le clocher carré néanmoins, cédant à son rival quelques écoles, se réserva même là une bonne place. A l'époque ogivale, il regagna du terrain dans quelques-unes d'entre elles et ne perdit qu'une nouvelle école.

Dans un travail que nous avons inséré dans notre *Annuaire de l'archéologue français*, nous avons admis quinze *écoles* romanes : *rhénane*, *bourguignonne*, *provençale*, *nivernaise*, *auvergnate*, *toulousaine*, *bourbonnaise*, *limousine*, *périgourdine*, *charentaise* ou *de l'Angoumois*, *poitevine*, *saintongeaise*, *ligérine*, *normande*, *française* ou *parisienne*; et sept principales écoles ogivales : *franco-picarde*, *champenoise*, *normande*, *bourguignonne*, *rhénane*, *angevine*, *toulousaine*. Une huitième école ogivale surgit à la fin du XIVe siècle pour survivre ensuite à toutes les autres : c'est l'école *bretonne*.

Les écoles qui conservèrent avec la prédilection la plus marquée la tour quadrangulaire sont celles de l'Ile-de-France, de la Champagne, de la Normandie, de la Bretagne, des bords de la Loire, de l'Anjou et du Poitou, du Périgord, de l'Angoumois, de la Saintonge, de la Provence.

De ces écoles sont sortis trois types principaux de cloches carrés : le type parisien, le type normand et le type charentais.

Dans l'Ile-de-France, la tour carrée est enserrée de contre-forts jusque vers le haut du dernier étage; ce caractère cependant ne

devient général qu'à la période ogivale ; il en est de même de la disposition binaire des fenêtres dans le dernier ou les derniers étages ; mais, après le règne de Philippe-Auguste, le type parisien se raffermit au point de ne souffrir que de très-rares exceptions, et il ne se perd que dans le dernier siècle. Au XIIIe siècle aussi, il prend une très-grande élégance, et la hauteur de la tour, à partir du point où elle se sépare du corps de l'église, est souvent tout entière confondue dans un étage unique. Les tours de Notre-Dame de Paris sont le plus grandiose exemple de cette disposition ; mais il serait inexact de dire qu'elles l'ont créée, car le germe en est déjà dans le clocher de Saint-Germain-des-Prés, dans la même ville, bâti à la fin du Xe siècle ou au commencement du XIe.

La Picardie, qui dépend artistiquement de l'Ile-de-France, s'en distingue, dans les clochers, en subdivisant, pendant les deux périodes romane et ogivale, les fenêtres de l'étage supérieur.

Quoique les clochers normands soient très-variés dès la fin du XIe siècle, il est facile de distinguer parmi eux un type préféré, surtout à l'époque ogivale : c'est celui dans lequel le dernier étage est percé sur chaque face de deux longues baies accouplées dont l'ensemble est séparé des angles par des arcatures de même hauteur, ordinairement moins larges, tenant lieu de contre-forts. Le plus souvent, comme en Picardie, les ouïes sont subdivisées, à partir du XIIIe siècle, et alors les meneaux se trouvent tellement grêles qu'un meneau horizontal, les reliant aux gros jambages, vient assurer leur stabilité verticale. Ce type est surtout celui des clochers bas-normands. Des arcatures plus courtes, dans toute la Normandie et pendant tout le Moyen-Age, règnent sur la face des tours, au-dessous de l'étage du beffroi, parfois sur des rangs superposés ; il y a même des exemples où l'étage du beffroi en est lui-même couvert, et alors de petites baies sont percées entre les colonnettes, au nombre d'une à cinq ou six sur chaque face (Beaumais, Saint-Germain de Falaise, Clinchamps). C'est sur les clochers normands que se trouvent surtout ces arcatures en cintres entre-croisés où quelques archéologues voyaient naguère l'origine de l'ogive.

Chose bizarre ! Pendant le XVe siècle, le type du clocher normand se modifie tout à coup, sans qu'on puisse dire à la suite de quelles circonstances : au beffroi, plus de longues baies accostées d'arcatures

aveugles; un nouveau système de flèches remplace l'ancien ; nous reviendrons plus loin sur ce fait. En même temps, le foyer artistique passe des diocèses de Bayeux et de Coutances dans celui de Rouen.

Il est aussi fort curieux de voir la Bretagne, au moment où la Normandie va abandonner pour les grandes tours son type des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, le généraliser dans les diocèses de Cornouailles, de Léon, de Vannes et de Tréguier, dans les deux premiers surtout, lui imprimer une telle puissance qu'il y dure, dans ses données générales, jusqu'en plein règne de Louis XIV, et en accuser davantage l'originalité. Des balustrades et des galeries à jour prennent place au-dessous et au-dessus des fenêtres du beffroi, qui elles-mêmes s'allongent démesurément de manière à constituer, avec ces accessoires, le corps tout entier de la tour. Les galeries et les balustrades ménagées sous les ouvertures du beffroi remplacent les arcatures des clochers normands.

Beaucoup de tours normandes sont placées latéralement, entre chœur et nef; mais quand il y en a une sur l'axe, à l'entrée du chœur, elle forme presque toujours lanterne au premier étage. Le plan de cette lanterne reste carré quand la tour a cette forme dès la base; mais pour obtenir une plus grande élégance à l'intérieur, les architectes ont eu le soin de donner huit fenêtres à la muraille et autant de ramifications à la voûte. Les lanternes des cathédrales de Coutances et de Lisieux, celles des églises de Barbeville, de Mosles, de Norrey, de Langrune, de Saint-Étienne-le-Vieux de Caen et de Saint-Jean, dans la même ville, méritent d'être signalées; la première est justement célèbre.

La lanterne manque malheureusement à l'école franco-picarde, où les grandes églises ont rarement un clocher central ; les seules que nous ayons à citer, celles de Notre-Dame de Laon et de Saint-Yved de Braisne, tout à fait semblables entre elles, dérivent en ligne droite du type normand. Dans le Midi, nous avons aussi une lanterne du XIIIe siècle à Saint-Sauveur de Castel-Sarrasin; mais, par une bizarrerie tout à fait unique, cette lanterne se trouve sous une tour couronnant la façade occidentale.

Le troisième type de tours carrées, celui que son origine rattache à Périgueux et que la situation des spécimens les plus importants nous a fait nommer charentais, admet pour les ouvertures des

dispositions arbitraires, parmi lesquelles toutefois domine sensiblement le système binaire des environs de Paris; ces ouvertures sont moins longues et, dans tous les cas, les baies sont séparées par des colonnes montant jusqu'aux corniches couronnant les étages. Il y a aussi des colonnes semblables aux angles. Ce sont là des réminiscences romaines : on sait que les souvenirs de l'art antique se sont longtemps conservés dans la plus grande partie de la France. Mais ce qui constitue l'originalité du clocher charentais, c'est le couronnement; nous reviendrons sur ce clocher à propos des pyramides.

Les écoles ligérine, champenoise et provençale n'ont pas de caractères spéciaux bien tranchés ; la seconde pourrait peut-être prétendre à un type à part si l'on ne considérait que le couronnement (V. ci-dessous) ; la troisième offre des fenêtres de peu de largeur et dépourvues ordinairement de moulures, qui, au lieu d'être séparées par des colonnettes, comme dans les pays d'Aquitaine, le sont par des « bandes lombardes, » contre-forts très-plats reliés par de petites arcatures formant modillons sous les corniches.

Une bonne moitié de l'école bourguignonne, constituant à peu près les départements de la Côte-d'Or et du Rhône, est envahie, à l'époque romane, par le clocher carré, mais sans qu'il soit possible de constituer un type local.

Les écoles bourbonnaise et nivernaise, bien que resserrées entre la Bourgogne et l'Auvergne, pays voués au clocher octogonal, ont admis simultanément les deux formes, à quatre ou à huit pans, si bien que nous ne saurions déterminer laquelle est dominante.

Parmi les belles tours carrées bourbonnaises, nous pouvons mentionner celles d'Ébreuil (XIe siècle), d'Autry-Issards (XIIe siècle) et de Saint-Menoux (XIIIe siècle) ; parmi celles du Nivernais, on en trouve de remarquables à la Charité, Mars, Rouy, Marzy (XIIe siècle), à Donzy-le-Pré (XIIIe siècle), à Varzy (XIVe siècle), à Saint-Cyr de Nevers et à Clamecy (XVe et XVIe siècles). Mais nous devons faire ici une observation importante : c'est que les tours carrées des régions où l'octogone a pris vogue ne sauraient être considérées véritablement comme exceptions lorsqu'elles ne sont pas centrales : car, si ce n'est dans l'école ogivale toulousaine, la forme carrée demeure partout dominante dès que les tours ne sont plus sur la croisée. Si les tours carrées sont nombreuses dans le Bourbonnais

et le Nivernais, cela tient par conséquent à ce que l'usage des tours centrales n'y était pas assez général. Des exemples que nous venons de citer, quatre seulement : Marzy, Rouy, Mars, pour le XIIe siècle, et Saint-Menoux pour le XIIIe, rentrent dans le cas des tours centrales.

La Bourgogne adopte partout le clocher carré dès la fin du XIIIe siècle. Avant cette époque, dans Saône-et-Loire, le pays le plus spécialement voué au clocher octogonal, nous avons à signaler Cluny et Tournus pour leurs tours centrales carrées ; il est surprenant que Cluny, la tête de l'école bourguignonne, ait conservé la forme quadrangulaire pour sa tour principale, tandis que deux ou trois autres présentaient huit pans. Les belles tours de Chapaize, de Saint-Laurent-en-Brionnais et de Châteauneuf sont aussi à quatre pans. A l'époque ogivale furent construites les tours centrales de Notre-Dame de Cluny, avec lanterne (XIIIe siècle), et de Saint-Lazare d'Autun (XVe siècle), avec une magnifique flèche en pierre. Dans la Côte-d'Or, il se construisit des clochers romans carrés sur les petites églises jusqu'à la fin du XIIIe siècle au moins ; la belle tour centrale de Notre-Dame de Beaune est également carrée et date du XIIIe siècle, avec le style ogival nettement accusé.

Dans l'école rhénane, en Alsace, nous n'avons à signaler comme importante parmi les tours centrales carrées de l'époque romane que celle de Gueberschwihr.

Dans l'école limousine, les tours centrales demeurent également carrées à Chambon et au Moutier-d'Abun.

Dans l'école ogivale toulousaine, la seule école qui admette indistinctement la forme octogonale dans toute situation du clocher, nous trouvons deux exceptions bien connues dans les énormes tours de la Dalbade et de Saint-Étienne, à Toulouse.

II. — Cinq grandes écoles ont admis avec une préférence marquée la tour octogonale : l'école limousine, l'école auvergnate, l'école rhénane et l'école bourguignonne pour l'époque romane ; l'école toulousaine pour l'école ogivale.

La tour octogonale limousine semble tirer son origine de la tour carrée, s'il faut s'en tenir au système de M. Viollet-le-Duc. C'est à six lieues à peine de Périgueux, point de départ du type charentais, qu'aurait poussé, au commencement du XIe siècle, le premier

germe du clocher limousin. Ce premier germe est le clocher de l'ancienne église abbatiale de Brantôme, bâti sur un rocher à côté de l'église. Cette tour est entièrement quadrangulaire ; mais à mi-hauteur, sur chaque face, est appliqué un gable très-aigu encadrant une fenêtre et s'appuyant à sa base sur une corniche. Au-dessus de la corniche et du pignon, la grosseur du clocher diminue, mais deux étages s'élèvent encore : l'un dont la corniche supérieure n'atteint pas tout-à-fait le sommet du triangle, bien que cet étage ait une assez grande hauteur; l'autre, moins important, qui dépasse la pointe du gable. Par suite du retrait considérable présenté par la tour au-dessus des gables et de leurs corniches d'appui, il devenait facile aux imitateurs du type de Brantôme d'isoler comme ordonnance la partie supérieure du clocher de sa partie inférieure, d'autant plus que l'étage occupé par les longs triangles de ces gables était, sur toute sa hauteur, partagé en deux parties distinctes sur chaque face. De chacune de ces demi-faces, on eut alors l'idée de faire le côté d'un octogone qui, au lieu de se présenter de front comme dans la plupart des clochers à huit pans, porta ses angles les uns sur les pointes des pignons, les autres dans la direction des quatre angles de la partie carrée de la tour. Ainsi fut créé le clocher limousin, qui, on le voit, est mixte entre le type des tours carrées et celui des tours octogonales, mais reste un des plus originaux qu'ait produits l'époque romane.

Tandis que le type né à Périgueux se propageait surtout à l'ouest, celui qu'avaient amené les évolutions successives commencées à Brantôme, abandonnait le Périgord et s'étendait, à l'est, sur le territoire distribué aujourd'hui entre les départements de la Corrèze et de la Haute-Vienne. Nous en rencontrons des spécimens plus ou moins complets à la tour occidentale de l'église de Saint-Junien, à Saint-Léonard, à Uzerche et à Collonges. Ce n'est pas sans intérêt que nous l'avons vu deux fois représenté sur un bas-relief dans le célèbre portail de Saint-Pierre de Moissac, qui, par ce détail comme par beaucoup d'autres, se trouve rattaché à l'école limousine.

Le type issu de Brantôme, rare dans sa pureté, a donné naissance à un second type, limousin aussi, et dans lequel, les gables se trouvant supprimés, la forme octogonale affecte le clocher tout entier, qui continue à se présenter par ses angles. L'exemple le plus

remarquable est le clocher central de la collégiale du Dorat, un des chefs-d'œuvre de l'art roman, bien qu'il puisse ne dater que du XIIIe siècle. De ce type, Limoges en sut tirer un troisième, aussi original que le premier et plus que le second. Les trois clochers que le Moyen-Age a laissés dans cette ville, à la cathédrale, à Saint-Michel-des-Lions et à Saint-Pierre-du-Quéroy, s'élèvent les deux premiers de trois, le second de deux étages au-dessus du massif carré qui leur sert de base, car aucun n'est central. Les angles du clocher correspondant à ceux du massif rectangulaire sont couverts, sur toute leur hauteur, par d'élégants clochetons polygonaux terminés, à la base de la grande flèche, par un petit étage à jour et une petite pyramide. Ces tourillons ressemblent d'une manière frappante à certaines lanternes des morts qu'on observe dans le Centre et l'Ouest de la France. Le plus ancien des trois clochers est celui de la cathédrale, élevé en 1242; son style ne diffère pas essentiellement de celui du clocher de Saint-Michel, le plus moderne, bâti à plus d'un siècle de distance et terminé seulement en 1383. Le clocher d'Évaux (Creuse) a dû ressembler à ceux de Limoges ; mais on n'en peut pas bien juger à son état actuel.

Il y a enfin dans l'école limousine un grand nombre de tours octogonales de forme ordinaire, c'est-à-dire sans gables, sans longues tourelles, et se présentant par les faces. Telles sont les tours centrales de Saint-Pierre de Beaulieu, des Salles-Lavauguyon, de Biénac, etc., pour le XIIe siècle; de Rochechouart, de Saint-Mathieu, de Bussière-Badil, etc., pour l'époque ogivale du XIVe ou du XVe siècle.

Il est possible que certaines tours limousines de la dernière catégorie soient dues à des influences auvergnates plutôt qu'à des conséquences déduites du type à gables aigus.

Mais il nous faut revenir sur le type issu de Brantôme. D'après M. Viollet-le-Duc, il aurait donné à son tour naissance à un type ligérin dont le clocher de Vendôme fut la plus haute expression à l'époque romane. A Vendôme, la partie octogonale se présente par les faces au lieu de se présenter par les angles, mais il existait encore, au XVIIIe siècle, un gros clocher abbatial avec gables limousins et étage octogonal se présentant par les angles : c'était celui de Saint-Florent près Saumur ; c'est évidemment par Saint-Florent que les influences limousines sont venues à Vendôme, et ce qui

contribue beaucoup à faire accepter des liens étroits de parenté entre les deux clochers, c'est que, par une bizarrerie qui leur est commune et qu'on ne retrouvait que dans deux autres abbayes, également ligérines, Saint-Aubin d'Angers et Marmoutier, ils étaient complétement isolés de l'église, et de très-fortes dimensions. Les tours de Marmoutier et de Saint-Aubin n'étaient pas non plus étrangères aux influences limousines : la première avait des gables entre la partie quadrangulaire et la partie octogonale. A Saint-Ours de Loches, l'un des deux clochers, celui de la façade, présente encore des gables, mais ils sont ici placés obliquement, sur les angles mêmes du carré. Le Clocher-Vieux de Chartres, perfectionnement incontestable du clocher de Vendôme, introduit le type limousin dans l'architecture ogivale, et s'il est vrai que de Vendôme et de Chartres, en transportant les gables du corps de la tour aux bases des flèches pour en faire des lucarnes, les Normands aient formé leurs couronnements pyramidaux à la fin du XIIe siècle, l'école limousine se trouve avoir la gloire d'être indirectement la créatrice du type par excellence du clocher ogival. Si de telles déductions, dues à l'illustre auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, ne sont pas tout-à-fait sûres, il serait difficile du moins de leur opposer de sérieuses objections.

Une autre école, à la rigueur, aurait pu transmettre aux architectes normands leurs lucarnes : l'école rhénane ; mais cela n'est guère probable, vu l'éloignement des deux pays, bien qu'il paraisse exister un type intermédiaire : Saint-Germain d'Auxerre. Les gables rhénans, souvenir direct du fronton antique, sont trop déprimés pour avoir pu donner l'idée des lucarnes élégantes des tours gothiques, et de plus ils couronnent indistinctement, quand ils existent, chacune des huit faces de l'octogone. Ces gables, avec la similitude presque absolue des trois, quatre ou cinq étages, et l'application de bandes lombardes aux angles, sont le caractère distinctif du clocher octogonal rhénan, qui, à la différence de ce qui est arrivé parfois en Limousin, se rencontre uniquement sur la croisée. Nous ne connaissons pas une seule exception, si ce n'est en Belgique et dans les Flandres, pays relevant aussi de l'école des bords du Rhin.

L'école bourguignonne semble avoir pratiqué le clocher octo-

gonal dès le milieu du XIe siècle ; mais ce n'est que dans deux départements qu'on en trouve un certain nombre : dans l'Ain et dans Saône-et-Loire. Dans Saône-et-Loire surtout, il en existe de fort beaux, élevés la plupart sur la croisée, et ornés, comme les clochers rhénans, de bandes lombardes et de fenêtres accouplées ou géminées. Il y a à Cluny deux de ces clochers, dont l'un couvrait un des grands croisillons de l'abbaye; celui d'Anzy-le-Duc est aussi fort beau. Les deux tours jumelles de l'ancienne cathédrale de Mâcon, greffées sur le narthex, sont remarquables par leur élancement; mais elles n'ont été achevées qu'au XIIIe siècle. La tour octogonale de Semur en Brionnais date tout entière de cette dernière époque, après laquelle, en Saône-et-Loire comme dans le reste de la Bourgogne, le clocher carré l'emporte.

Le clocher nivernais et celui du Bourbonnais dérivent à la fois de la Bourgogne et de l'Auvergne; comme les tours auvergnates ils sont peu élevés, ne dépassant jamais deux étages ; rarement y voit-on des bandes lombardes. Les clochers octogonaux les plus remarquables du département de la Niévre sont ceux de la Charité-sur-Loire, de Saint-Laurent-en-Donzy, de Garchizy, de Saint-Sulpice, de Bona et de Jailly. Les trois premiers ont des arcatures à lobes outrepassés, ornement tiré à la fois de la Bourgogne et de l'Auvergne. Par exception, le clocher central de Saint-Étienne de Nevers, dont il n'existe que la souche, avait trois étages. Dans le département de l'Allier, nous citerons les clochers d'Huriel, de Cognat et de Néris, auxquels il faut joindre celui de Menat, dans le Puy-de-Dôme, célèbre par ses arcs en mitre, genre d'ornements qu'on retrouve aussi dans la tour carrée d'Autry-Issards et ailleurs. Les clochers octangulaires de Bellenaves et de Vicq, avec leurs petites fenêtres à meneaux, datent du XIIIe ou du XIVe siècle.

Le clocher auvergnat pur a deux étages ; il est surtout remarquable par la façon dont il est porté sur la croisée. Les quatre arcs de cette croisée, toujours en plein cintre, sont jetés beaucoup plus bas que la maîtresse voûte, et supportent un mur qui les y relie. Ce mur est percé de petites arcades. Aux quatre angles s'avancent des trompes, au-dessus desquelles s'arrondit la coupole. La coupole, un peu plus élevée que la maîtresse-voûte, dépasse de beaucoup les croisillons, aussi est-elle contre-buttée latéralement par un arc

doubleau qui, franchissant le croisillon, vient réunir le mur des collatéraux de la nef à celui du déambulatoire et porte un demi-berceau. Tout cela forme extérieurement un massif barlong, dont la longueur égale la largeur des trois nefs réunies et d'où émerge en quelque sorte le clocher octogonal. Les fenêtres des deux étages du clocher auvergnat sont accouplées et non géminées, si ce n'est à l'approche du XIIIe siècle (Orcival). Dès cette époque, l'Auvergne ne fait plus de beaux clochers et abandonne l'octogone, qui va se créer un nouveau foyer à Toulouse.

Il est assez surprenant de voir une école qui n'a peut-être pas élevé dix clochers octogonaux[1] pendant toute la période romane, prendre ce type précisément à l'époque où les pays qui s'y étaient le plus attachés l'abandonnent presque tous, l'appliquer non-seulement aux croisées, mais encore dans toutes les situations où il n'avait été jamais admis auparavant que par exception, et enfin lui donner le plus souvent sa forme à partir de sa racine dans le sol.

Lorsque le clocher toulousain porte sur un massif carré, ce massif, le plus souvent, est fortifié, comme à Saint-Jacques de Montauban, Caussade, Négrepelisse, Montricoux, Pamiers. Très-rarement le clocher est-il central (à Saint-Sernin de Toulouse et à l'ancienne cathédrale de Saint-Lizier) : cela tient à la largeur considérable des nefs ogivales du Midi, qui ne sont point accompagnées de bas-côtés.

La région du clocher octogonal toulousain est fort vaste : elle a pour limites : Tarbes, Marciac, Eauze, Agen, Villefranche-de-Rouergue, Rodez, Millau, Carcassonne, Mirepoix, Foix, les Pyrénées. Dans cette étendue de territoire, il faut prendre un espace plus restreint, mais toujours avec Toulouse pour centre, et dans lequel le clocher octogonal se présente avec toute son originalité. Cet espace, qui correspond assez exactement à une région où la pierre est rare et où la brique est d'un emploi à peu près exclusif, est circonscrit par les villes de Cazères, l'Isle-en-Dodon, Lombez,

[1] Nous n'en connaissons pas un seul de bien authentique, à moins que les deux étages inférieurs du clocher de Saint-Sernin ne doivent être rapportés au XIIe siècle. Le clocher central de Conques est d'influence limousine. Il est vrai que l'école toulousaine a toujours assez peu soigné ses clochers avant le XIIIe siècle.

Beaumont-de-Lomagne, Montauban, Caussade, Albi, Revel, Villefranche-de-Lauragais, Pamiers et Saint-Girons. Il est possible que les beaux clochers de Massat et de Mirepoix, qui nous sont connus seulement par d'incomplètes descriptions, doivent entrer dans ce cercle : nous n'osons rien assurer à leur égard. Voici les noms des localités où nous avons vu des clochers en briques octogonaux au type toulousain : la ville elle-même de Toulouse (églises Saint-Sernin, des Jacobins, des Augustins, de Saint-Nicolas) ; dans la Haute-Garonne, Blagnac, Grenade, Sainte-Foi-de-Peyrolières, Muret, Rieux, Saint-Félix-de-Caraman ; dans l'Ariége, Saint-Lizier, Pamiers (cathédrale) ; dans le Tarn, l'Isle-d'Albi ; dans Tarn-et-Garonne, Montauban (Saint-Jacques), Caussade, Négrepelisse, Montricoux, Villemade, Finhan, Montech, Beaumont-de-Lomagne ; dans le Gers, Lombez et Simorre. Ces clochers sont célèbres auprès des archéologues par leurs baies qui, au lieu de se terminer en plein-cintre ou en ogive, ne sont ni gothiques ni romanes et se présentent en sections rectilignes, comme les arcs en mitre de l'Auvergne. Ces arcs rectangulaires sont, dans les plus belles tours, réunis deux à deux sous un arc plus grand, également rectangulaire, inscrivant, au-dessus du trumeau séparant les deux baies, une ouverture carrée tournée suivant sa diagonale. Souvent l'oculus carré existe sur les baies triangulaires accouplées sans encadrement commun ; enfin et plus rarement, les baies sont uniques. Aux angles, des colonnettes s'arrondissent en saillie et supportent des chapiteaux à chaque étage. Les étages vont en décroissant : une même colonnette ne saurait donc en embrasser plusieurs. Sous les corniches règne un ornement formé par une série d'angles dièdres pris aux dépens de l'épaisseur des murs. Nous avons raison de n'appeler les clochers toulousains ni romans ni gothiques, ou, si nous sommes dans l'erreur, c'est pour avoir manqué de les qualifier de romans. L'arc triangulaire n'est point une ogive et ne peut être inscrit dans une ogive, mais bien dans un plein-cintre surhaussé ; il dérive au reste du fronton antique, dont on fit à l'époque mérovingienne un ornement, plus tard une sorte d'arcature aveugle et enfin une baie. Sur les baies triangulaires on plaça même parfois un étage absolument roman, avec fenêtres géminées, cela se voit au curieux clocher carré de Donzac (Tarn-et-Garonne), qui malheureusement

risque de perdre son authenticité par une reconstruction imminente. Il est vrai qu'à Beaumont-de-Lomagne et à Grenade, des ogives avec lobes se mêlent aux arcs triangulaires et que dans ceux-ci, à Simorre, sont inscrits des lobes ou redents. Les colonnettes des baies et des angles, par leurs bases et les tailloirs carrés des chapiteaux, sont toujours demeurées conformes aux traditions admises pendant les XIe et XIIe siècles ; il n'est pas jusqu'aux angles dièdres des corniches qui ne rappellent d'une manière incontestable les dessins en zigzag formés par des pièces d'appareil, justement à des situations analogues, dans un grand nombre d'églises romanes, surtout en Auvergne. Seule, l'élégance des clochers toulousains les rend acceptables sur des églises gothiques, si l'on veut raisonner au point de vue d'une rigoureuse harmonie. Après tout, dans la région toulousaine, le clocher n'est pas le seul souvenir des traditions romanes, qui persistent dans le Midi pendant toute la durée de la période ogivale ; nous avons eu déjà d'autres preuves de cette persistance, et, dès 1862, sans avoir encore jamais quitté nos Pyrénées, nous osions formuler cette observation, que des recherches ultérieures sont venues nous confirmer : « Ce fut au XVIe siècle seulement que les traditions romanes achevèrent de disparaître. » (*Bulletin monumental*, t. XXVIII, p. 567).

L'emploi de la brique, dominant dans la région toulousaine, a certainement déterminé la configuration rectiligne des cintres des clochers, qu'il était alors facile d'appareiller avec des briques ordinaires sans avoir besoin de claveaux cunéiformes comme pour les ouvertures en arc. Deux clochers en pierre nous ont seuls montré des baies triangulaires, évidemment admises par suite d'une imitation irraisonnée : ils se trouvent au nord de Saint-Gaudens, à Aulon et à Saint-Marcet, un peu en dehors des limites précédemment assignées à l'école des clochers toulousains proprement dits (V. le *Bulletin monumental*).

Entre cette école toulousaine restreinte et les limites extrêmes de la région, les clochers, bien que n'ayant plus de baies triangulaires, et admettant la pierre de préférence à la brique, sont généralement octogonaux. Leurs ouvertures, à profonde embrasure, sont ordinairement divisées par un meneau, mais elles sont loin d'occuper toute la largeur de chaque pan. Plus de colonnettes aux

angles ni d'angles dièdres en zigzag sous les corniches. Les clochers les plus remarquables de ce type sont ceux d'Avignonet, de l'Isle-en-Dodon, de Martres et de Cintegabelle (Haute-Garonne) ; de Saint-Vincent et de Saint-Michel de Carcassonne ; de Fleurance, de Larroumieu (clocher-donjon) et d'Eauze dans le département du Gers ; la tour des Jacobins à Bagnères-de-Bigorre ; celle de Castel-Sarrasin (Tarn-et-Garonne), qui, par une singularité tout-à-fait unique, forme lanterne bien que placée sur la façade ; dans le Tarn, probablement plusieurs clochers du XIIIe siècle tels que ceux de Labruguière, de Soual et de Puylaurens, que nous n'avons pu voir d'assez près pour en déterminer exactement le caractère. Les clochers à huit faces de l'Aveyron doivent être rattachés à l'école de Toulouse plutôt qu'à celle de l'Auvergne. A Millau se trouve la seule tour octogonale du Midi où soit appliqué le style de la Renaissance ; par une bizarrerie surprenante, les angles sont renforcés de colonnes parfaitement romanes, comme dans les clochers toulousains proprement dits, ce qui nous fait croire à un remaniement opéré au XVIe siècle dans un édifice du XIIIe ou du XIVe.

La région toulousaine, dont presque toutes les églises un peu considérables datent du XIIIe au XVIe siècle, serait le pays par excellence du clocher octogonal si les tours avaient été partout adoptées. Mais, dès le Xe ou le XIe siècle, on s'était contenté de murs percés de grandes arcades, élevés en prolongement du mur de façade et qui portaient directement des cloches. Ce système prévalut à l'époque ogivale, avec quelques complications de chemins de ronde, de tourelles et de créneaux qui en firent souvent un ouvrage de défense. De beaux vaisseaux tels que Notre-Dame-du-Taur à Toulouse et l'église de Villefranche-de-Lauragais n'ont pas d'autre couronnement. Nous aurons à revenir sur ces campaniles.

Pour en finir avec la tour octogonale, il ne nous reste plus qu'à la chercher comme exception dans les pays où a dominé la tour carrée.

Dans la région parisienne, nous connaissons des tours octogonales à Asnières-sur-Oise, Rueil, Sartrouville, Feucherolles, Poissy (les deux tours, l'une au dernier étage seulement), Thiberval, dans Seine-et-Oise ; à Bouconvillers, Lierville, Cambronne-lès-Clermont, Foulangues, Acy-en-Multien, Notre-Dame de Senlis, Tracy-le-Val,

dans l'Oise ; à Puiseaux et Malesherbes (Loiret) ; toutes antérieures à la fin du XIIe siècle, excepté celle de Senlis.

Dans l'école champenoise, à Saint-Cydroine (Yonne), à Viâpres-le-Petit (Aube) et à Villevenard (Marne) ;

En Normandie, à Jumiéges (les deux tours de la façade), dans la Seine-Inférieure ; à Bayeux (XVe siècle), Cottun, Drubec, Sainte-Marie-Laumont, Touques, Tordouet, Trévières dans le Calvados ; à Saint Lô (les deux tours), Coutances (les trois tours de la cathédrale), Octeville et Tamerville dans la Manche ;

En Bretagne (Morbihan), à Merlévenez, près Lorient (XIVe siècle) ;

Dans l'école ligérine, à Villefranche-sur-Cher, Bléré, Aigues-vives près Montrichard ;

Dans la région périgourdine, à Moustiers, Plassac, Montbron, Rouillac, Torsac dans la Charente ; à Surgères et à Champagnac dans la Charente-Inférieure ; dans la Vienne, le *Répertoire archéologique* signale celles de Genouillé, de Civrai, de Chatain, d'Asnois, de Lizaut, des églises de Saint-Martin-l'Ars (église abbatiale) et de Nouaillé, auxquelles il faut ajouter le clocher, encore debout, qui surmontait la curieuse rotonde de l'abbaye de Charroux et qui, par une exception unique peut-être à l'époque romane, portait sur une base octogonale formée de huit piliers. Ces tours se trouvent la plupart dans le voisinage de l'école limousine, qui a beaucoup envahi sur le Périgord, l'Angoumois et le Poitou, de même que l'école auvergnate, on ne sait par quelle voie, est allée inspirer, dans les Deux-Sèvres, les tours de Champdeniers, de Parthenay-le-Vieux et de Secondigny. Dans l'Indre, la tour de Saint-Denis-de-Joubet a un étage octogonal sous le toit. Dans la Gironde, qui peut être rattachée aux pays qui ont admis le principe du clocher périgourdin, il y a au moins trois tours octogonales : celles de l'abbaye de la Sauve, de Gaillan, et la seule tour achevée de l'église de Verteuil.

Enfin, dans l'école provençale, nous pouvons signaler le clocher de Saint-Honorat-des-Alyscamps, à Arles, celui de Saint-Sauveur à Aix, du XVe siècle, et les coupoles-lanternes de Notre-Dame des Doms, à Avignon, de Sisteron, de Saint-Paul-Trois-Châteaux.

Quelques-uns des clochers octogonaux signalés ci-dessus appartiennent, il faut le dire, à une variété dans laquelle les faces obliques sont plus étroites que les faces perpendiculaires ou parallèles à l'axe

de l'église. Ce sont : la tour centrale de Saint-Louis de Poissy, une des tours occidentales de l'église de Jumiéges, celles de Touques et de Montbron, auxquelles il faut ajouter les clochers de Maisonnais (Haute-Vienne) et de Saint-Eusèbe d'Auxerre. Ces clochers à pans inégaux nous conduisent à parler de la tour centrale romane de Saint-Sauveur, à Redon, dont le plan est un carré aux angles arrondis. Des tours circulaires, il y a peu à dire : quelques tours ont la forme d'un cylindre à leur partie supérieure dans la région périgourdine ; une seule est ronde sur toute sa hauteur : c'est le campanile d'Uzès, conception originale et hardie du XIIe siècle, dans laquelle il serait possible peut-être de trouver quelques germes du type toulousain. Ce clocher serait un jalon précieux pour l'histoire de l'art s'il était bien étudié ; c'est à ce titre surtout que nous le signalons.

III. — Nous avons réservé pour un paragraphe spécial les couronnements des clochers. La flèche est le plus usité et le plus convenable : nous lui consacrerons une attention particulière.

La flèche n'a point été inventée, comme du reste la plupart des éléments de l'architecture du Moyen-Age : c'est par une série de transformations successives qu'elle s'est formée et qu'elle est devenue l'admirable complément de nos édifices religieux. L'inventeur de la flèche, s'il en était un, serait celui qui le premier eut l'idée de couvrir la tour d'une toiture en pierre. Cette idée est née soit en Basse-Normandie, soit dans les diocèses de Senlis et de Noyon. Dans le premier de ces pays, on voit de ces toitures en dalles à Thaon, Commes et Ver (Calvados), dans le second à Morienval, Rhuis, Pontpoint et Tracy-le-Val (Oise). Ces toitures suivirent la tendance des toitures des nefs : elles s'élevèrent à mesure qu'on avança vers la création de l'art ogival ; sur les tours octogonales, comme à Tracy-le-Val (milieu du XIIe siècle), elles furent naturellement à huit faces, et sur les tours carrées, on s'étudia à leur ménager pareillement une base octogonale en adoucissant les transitions au moyen de pinacles. L'inclinaison des flèches, par la force des besoins du goût, ne put rester médiocre ; à la fin du XIIe siècle, elle dépassait déjà de beaucoup celle qu'on donnait aux combles, et déjà on voyait à cette époque des tours parfaites d'élégance et d'harmonie.

La Normandie, par exception, n'a jamais complétement aban-

donné la pyramide carrée, même aux époques les plus avancées. On en voit des exemples, pour le XIIe siècle, à Baron, Bény-sur-Mer, Quilly, Colombiers-sur-Seulles, Saint-Loup, Saint-Contest, Vaucelles, Vienne, Basly, Huppain et Chamboy, pour l'époque ogivale, à Basse-Allemagne, Rozel, Cully, Damblainville, Engranville, Colleville et Briqueville; cette dernière tour est munie de lucarnes, de pinacles et d'ornements flamboyants qui en font le type le plus considérable du genre. La tour de Chamboy est dans l'Orne ; toutes les autres sont dans le Calvados ; mais il doit en exister aussi quelques-unes dans le département de la Manche. Dans l'école parisienne, la seule flèche à quatre faces que nous ayons vue est celle de Ferrières (Loiret) : elle ne date que du XVe siècle et ses arêtes servent de tiges à des crochets.

La Picardie, l'Ile-de-France et la Normandie nous paraissent être la vraie patrie de la flèche ; c'est là du moins qu'il nous en reste le plus de toutes les époques.

Malgré les ravages causés par les diverses guerres dans les environs de Paris, malgré l'influence qu'y exerça la Révolution française, cette région conserve un grand nombre de flèches qu'a épargnées le niveau égalitaire de la première République. Pour ne parler que de celles que nous avons vues, nous citerons : dans l'enceinte même de Paris, le clocher d'Auteuil, menacé d'une destruction très-prochaine : il datait du XIIe siècle [1] ; dans le département de la Seine, ceux d'Athis, de Maisons-Alfort et de Nogent-sur-Marne, remaniés probablement au XVe et au XVIe siècle (la flèche de Vitry-sur-Seine est de 1850) ; dans Seine-et-Oise, ceux de la Ferté-Alais, de Notre-Dame d'Étampes, de Linas, au pied de la colline de Montlhéry (la souche de la pyramide existe seule), de Bougival (la flèche de Marcil-Marly n'est que de 1876), de Feucherolles, de Conflans, de Sartrouville, de Jouy-le-Moustier, de Vernouillet, de Hardricourt, d'Épone, de Limay, de Saint-Gervais près Magny, de Conflans-Sainte-Honorine, de Sarcelles, et le clocher occidental de Saint-Louis de Poissy, tous du XIIe siècle ; dans Eure-et-Loir, le Clocher-Vieux

[1] Une photogravure, dans notre *Annuaire de l'archéologue français*, 1879, en conservera du moins le souvenir.

de Chartres, une des gloires de l'école française, le seul très-probablement qui ait dépassé, avant le XIIIe siècle, la hauteur de 300 pieds (107 mètres), et le Clocher-Neuf, une des merveilles du commencement du XVIe siècle, haut de 115 mètres; toutefois ces deux flèches relèvent plutôt d'écoles étrangères; dans l'Oise, les flèches romanes de Reilly, de Bouconvillers, de Lierville, de Cambronne-lès-Clermont, de Saint-Vaast-de-Longmont, de Saintines, de Béthisy-Saint-Martin, de Bitry, de Cauvigny, celle qui surmonte l'unique clocher terminé de Saint-Leu-d'Esserent; pour l'époque ogivale les flèches de Boran, de Creil, de Plailly, de Venette, de Béthisy-Saint-Pierre, de Chamant, de Saint-Pierre de Senlis, de Fresnoy-le-Luat, de Baron, de Saint-Thomas de Crépy, de Versigny, d'Autrèches, de Montagny-Sainte-Félicité, d'Ève, et surtout de la cathédrale de Senlis; pour une époque incertaine, qui pourrait bien être celle de la transition entre la flèche aveugle de l'époque romane et les pyramides ajourées du style ogival, les clochers de Mogneville, de Néry et d'Acy-en-Multien; dans l'Aisne, pour l'époque ogivale seulement, les deux flèches de Saint-Jean-aux-Vignes de Soissons, celle, inachevée, de Terny, et le clocher occidental de Coucy-la-Ville. Nous ne connaissons point de flèches en pierre dans le Loiret ni dans Seine-et-Marne; quatre ou cinq, du XVe siècle, nous ont été signalées dans la Somme.

Les flèches parisiennes, généralement de proportions heureuses, sont de dimensions restreintes et d'ordonnance fort simple. Leurs dimensions modestes résultent de la situation ordinaire des tours sur un côté du chœur, situation qui ne rendait pas nécessaire une base étendue; leur simplicité s'accorde avec l'absence de prétentions qui caractérise les édifices de l'Ile-de-France et de la Picardie pendant le Moyen-Age. Elles ont rarement des lucarnes à pignon, si ce n'est du côté de la Normandie (Limay, Vernouillet); les pinacles d'angles ne sont que des pyramides triangulaires posées directement sur la tour carrée (exceptions à Limay, Vernouillet, Linas et Bougival). Les assises sont ornées de dessins en dent de scie légèrement gravés, mais avec alternance d'assises complétement nues. Seul, le clocher de Senlis fut, pour l'époque où il fut construit, une vraie magnificence, avec ses longs clochetons à jour, ses lucarnes surmontant même les faces obliques, sa décoration en lobes, les

uns massifs, les autres percés à jour, et ses arêtes à crochets. De c clocher naquit peut-être le type ogival de la flèche parisienne, qui tout en prenant une certaine richesse, n'atteignit jamais la compli cation des pyramides normandes.

Dès la fin du XIIe siècle, en Normandie comme aux environs d Paris, les flèches en pierre atteignent tout l'éclat de leur mâle beauté Et comme, en Normandie, les tours sont bien plus souvent centrale que dans la Picardie et l'Ile-de-France, elles se trouvent être e même temps plus grosses et plus élevées : d'où l'importance plu grande donnée aux flèches.

Le règne de la grande flèche comprend, en Normandie, trois épo ques. Durant la première, il n'y a ni balustrades à la base, ni cro chets aux arêtes, ni ouvertures en lobes sur les faces. A cette pre mière époque appartiennent les deux flèches de Saint-Étienne d Caen, hautes de 90 mètres, celles de la cathédrale de Coutances hautes de 77 à 78 mètres, de la cathédrale de Bayeux (75 mètres) de Norrey, d'Ifs, de Bernières-sur-Mer, de Trévières, de Secqueville en-Bessin, d'Audrieu, de Louvières, de Ducy, de Douvres, de Fier ville, de Vierville, d'Asnières, tout cela, excepté les flèches de Cou tances, dans le riche département du Calvados. A la deuxième époque, comprenant le XIVe siècle et admettant soit la balustrade soit les rosaces polylobées, soit les crochets, soit les trois éléments réunis, se rapportent les deux flèches de la cathédrale de Sées, peu authentiques aujourd'hui, l'admirable clocher typique de Saint Pierre de Caen, ceux de Langrune, de Tours, de Maisy, de Rouvre et même, malgré quelques caractères du XVe siècle, les deux flèche de Saint-Lô et celle de Saint-Sauveur de Caen ; et, hors de la Nor mandie, les flèches de la cathédrale d'Angers, rebâties au XVIe siècl et de nos jours selon leur plan primitif. Pendant ces deux époques un des caractères qui distinguent de la manière la plus saisissant le clocher normand du clocher parisien, c'est la hauteur des cloche tons d'angle, parfois à deux étages, et l'importance des lucarnes, qu souvent prennent elles-mêmes la forme de clochetons. A la troisième époque, le type du clocher normand se trouve absolument changé comme nous l'avons fait remarquer plus haut : au beffroi plu de longues baies accostées de longues arcatures d'angles, plus d clochetons ou de lucarnes suivant la forme inaugurée au XIIe siècle

les contre-forts montent jusqu'à la balustrade ; un petit contre-fort s'applique au milieu de chaque face ; un système de pinacles et d'arcs-boutants entoure un tambour octogonal qui sert de véritable base à la flèche, et celle-ci tend à n'être plus qu'un assemblage de meneaux appareillés comme des réseaux de fenêtres. En même temps, le foyer d'activité artistique se déplace : des diocèses de Bayeux et de Coutances, il passe dans celui de Rouen. Dans la Seine-Inférieure se trouvent l'admirable flèche de Caudebec, haute de 101 mètres, celle de Honfleur, qui en atteint 83, celles de Lillebonne, de Valliquerville et un grand nombre d'autres, où le luxe des percements à jour est parfois remplacé par trois saillies formant des couronnes autour de la pyramide. Nous ne comptons pas quatre ou cinq magnifiques tours à Rouen, celle de Verneuil dans le département de l'Eure, parce que, à dessein ou involontairement, on les a laissées inachevées. Ainsi transformé, le clocher normand fait invasion dans le nord de la France jusqu'en pleine Lorraine, en effleurant toutefois la Picardie, et dans l'Ouest, par ses dérivés, jusqu'à Bordeaux. Le Clocher-Neuf de Chartres semble dû en grande partie, à son influence.

La Bretagne accuse davantage, à partir du XIVe siècle jusqu'au XVIIe, le type normand de la seconde époque : les clochetons d'angle s'élancent si hardiment qu'il faut, à diverses hauteurs, les relier au corps de la flèche par de longues pierres semblables à des poutres et dont l'ensemble forme un échafaudage permanent qui gâte un peu l'effet de la merveille du genre, le clocher du Kreizker, à Saint-Pol-de-Léon. Généralement, surtout à partir du XVIe siècle, la flèche, sans perdre de sa hauteur, prend une base moins large, ce qui lui donne plus d'acuité ; à ce titre, la plupart des flèches flamboyantes de l'Ouest relèvent de la Bretagne plutôt que de la Normandie. Les plus belles flèches de Bretagne sont, après le Kreizker, celles de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon (les plus anciennes : XIIIe siècle), de Redon (tour occidentale, du XIVe siècle), du Folgoët, de Ploaré, de Landivisiau, de Bodilis, d'Hennebont, de Plumélian. Les belles flèches de Vitré, de Saint-Malo et de Quimper sont modernes. Nous devons signaler aussi la flèche centrale de Notre-Dame de Guingamp, qui, remontant peut-être au XIIIe siècle, n'a pas encore un cachet bien prononcé.

L'Artois et la Flandre ne présentent que des flèches des XVe et XVIe siècles, ou celles qui sont antérieures à cette époque appartiennent à de petite édifices (on nous a signalé quelques flèches romanes dans les arrondissements de Boulogne et de Saint-Omer). Les plus remarquables sont celles d'Hazebrouck, d'Hoondschoote, de Warhem, d'Avesnes-le-Sec, du Saint-Sépulcre de Saint-Omer (celle-ci remonte peut-être au XIVe siècle).

Si nous avons regardé le Nord de la France comme la vraie patrie des flèches, ce n'est pas à dire que les autres pays les lui aient empruntées. La tendance à la pyramide s'est fait jour partout, mais toutefois avec moins de force et d'unanimité que dans les écoles d'art que nous venons de passer en revue.

Dans l'école auvergnate, il n'existe qu'une flèche romane (à Saint-Saturnin) ; son acuité est de 60 degrés seulement, tandis que les pyramides septentrionales en mesurent, déjà au XIIe siècle, au moins 75 à 80. Les pyramides limousines paraissent avoir eu d'abord la même inclinaison que celles de l'école auvergnate ; celles qui la dépassent notablement ne datent que des XIIIe (tour centrale du Dorat) et XIVe (Saint-Michel et Saint-Pierre de Limoges) siècles. Il est à remarquer que le centre de la France présente au moins trois exemples de flèches romanes à quatre pans : le clocher de Brantôme, où la pyramide n'est guère encore qu'une toiture trapue, ceux de la cathédrale et de Saint-Michel, au Puy. Dans l'école bourbonnaise, les parties conservées des flèches de Cognat et de Vicq, bien que cette dernière ne soit que du XIIIe ou du XIVe siècle, n'indiquent pas un élancement plus grand que celui des couronnements auvergnats. Dans la région périgourdine, les flèches les plus élancées peuvent être rattachés à l'art du Nord ou attribuées au XIIIe siècle ; on nous a signalé celles de Rioux-Martin et de la Garde. La flèche d'Airvault (Deux-Sèvres) date certainement du XIIIe siècle et surmonte une tour de style franchement normand ; celle de la Rochefoucauld et ses accessoires portent le cachet incontestable du XIVe siècle.

Dans Saône-et-Loire, les flèches ont assez d'élévation, mais la brique vernissée posée de champ y remplace la pierre. Dans l'école rhénane, il existe de véritables flèches romanes, légèrement bombées quelquefois, souvent hardies ; mais il n'y a évidemment aucun

rapport d'influence entre cette école et celles du Nord de la France. Enfin dans l'école ligérine, si les flèches de Cunault, de Chemillé, de Cormery, d'Aiguesvives, de Bléré, de Meung, toutes antérieures au XIIIe siècle, manquent d'élégance, il en est aussi de bien proportionnées, telles que celles de la Trinité de Vendôme et de Saint-Aubin d'Angers, celle-ci plus qu'à moitié détruite; et il serait difficile de dire si l'élégance de ces deux flèches, auxquelles on peut ajouter celles de Saint-Ours, à Loches, est due au voisinage de l'école normande où un perfectionnement apporté aux clochers limousins (V. ci-dessus). Le clocher de Vendôme, haut de 87 mètres, est une merveille ; c'est peut-être la tour romane la plus monumentale qui existe ; il n'est surpassé que par le Clocher-Vieux de Chartres, déjà gothique, bien que dérivé de la même école, par la disposition des pinacles et des lucarnes à la base de la flèche. Élevé de 107 mètres, il a pour couronnement une pyramide de 50 mètres de hauteur, la plus considérable qui ait jamais été construite en pierre sur quatre murs. Il était achevé en 1170 ou 1175 ; cette date marque l'apogée du génie de nos constructeurs du Moyen-Age appliqué aux cochers, car l'époque ogivale n'a plus atteint une pareille grandeur de conception [1].

Dans le Midi, on ne trouve généralement des flèches en maçonnerie que sur les clochers octogonaux, avant le XVe siècle. Celles de l'école toulousaine proprement dite ne prennent jamais à leur base tout le diamètre de la tour : elles partent avec un fort retrait afin de livrer passage à un chemin de ronde protégé par une galerie à jour disposée comme une balustrade, avec arcades tout-à-fait romanes, jusqu'en plein style ogival flamboyant. Dans les clochers

[1] Le gros public, celui qui n'a pas fait de l'art une étude spéciale, adresse plus volontiers l'hommage de son admiration au clocher voisin, le Clocher-Neuf, plus festonné, plus élégant, plus élevé, un vrai chef-d'œuvre lui aussi et autant supérieur peut-être à tous les clochers du XVe siècle que le Clocher-Vieux l'est à toutes les tours gothiques; mais l'opinion des critiques est généralement connue et souvent prise en considération. Un jour que nous examinions la façade de Notre-Dame de Chartres, nous entendîmes un ouvrier répondre à son camarade qui lui demandait son avis sur le mérite relatif des deux tours : « Celle-ci (le Clocher-Neuf) me plairait davantage ; mais les savants disent que l'autre est plus belle ; ils doivent s'y connaître. »

construits avec moins de soin, la galerie à jour est remplacée par un mur d'appui massif. Il n'y a pas, aux XIIIe et XIVe siècles, de crochets aux arêtes des pyramides.

Nous n'avons parlé des tours du XVe siècle ou du XVIe que pour les écoles parisienne, normande et bretonne, parce qu'à ces époques il y eut là seulement des types spéciaux bien caractérisés. Ailleurs on voit dominer deux combinaisons principales, plus ou moins issues des types normands et parisiens ; dans la première, les gros clochetons d'angle sont simplement remplacés par des pinacles plus légers entés directement sur les coutreforts ; dans la seconde, ces pinacles sont reliés, par des arcs-boutants, à un tambour servant de base à la flèche. Celle-ci est ornée, soit de plusieurs séries de gables simulés, comme dans l'Ouest, soit de plusieurs zones de moulures, soit de petites lucarnes, soit d'arcatures simulées ou à jour.

Parmi les pyramides en pierre du XVe au XVIe siècle non comprises dans les trois écoles précitées, nous signalerons :

En Alsace, la célèbre flèche de Strasbourg, haute de 142 mètres, mais de silhouette désagréable, et celle de l'église Saint-Ubald de Thann ; dans le Poitou, celles de Saint-Savin (93 mèt.), de Niort, de Saint-Maixent (tronquée), de Notre-Dame et de Saint-Jean, à Fontenay-le-Comte, et de la cathédrale de Luçon ; dans la Saintonge et l'Aunis, celles de Saint-Pierre (tronquée) et de Saint-Eutrope, à Saintes, de Marennes, de Moèze, d'Ars-en-Ré ; dans la Gironde, celles de la cathédrale de Bordeaux (toutes deux à la façade nord : 81 mèt.), de Saint-Michel, dans la même ville, récemment rétablie par M. Abadie (107 mèt.), de Bazas, d'Uzeste et de Sainte-Foy-la-Grande ;

Celles de Marciac dans le Gers, de Sainte-Bazeille dans Tarn-et-Garonne, de Saint-Didier-Rochefort dans la Loire, de Belmont dans l'Aveyron, de Saint-Jean-du-Baly à Aix, de Sainte-Marthe de Tarascon, de Sainte-Croix à Arles, de Pezens dans l'Aude ; dans cette dernière localité, par exception, la pyramide est cantonnée de lucarnes et de clochetons, exactement comme en Normandie et dans l'Ile-de-France aux XIIe et XIIIe siècles.

Il s'est construit en France, au XIIe siècle, des flèches d'un genre tout particulier : ce sont celles qui s'arrondissent en cône appareillé

en écailles et qui forment le caractère le plus distinctif de certains clochers du Périgord, de l'Augoumois, de la Saintonge et du Poitou. Comme les tours de ces pays sont ordinairement carrées, de petits clochetons cylindriques ou en faisceaux de colonnes s'élèvent à la base de la flèche, suivant le système des pyramides octogonales avant le XVe siècle ; mais il n'y a jamais de lucarnes. Souvent un étage circulaire tout entier sépare la flèche de la masse de la tour, et c'est ainsi qu'est disposé le type primordial, la précieuse tour byzantine de Saint-Front de Périgueux. Seulement ici l'étage circulaire est composé uniquement d'une colonnade à jour, comme on en eût fait sous l'empereur Auguste, supportant une architrave. Par une bizarrerie inexplicable, ce n'est point dans le département de la Dordogne que se trouvent les plus beaux spécimens du clocher qu'on pourrait appeler périgourdin si l'on n'avait égard qu'à son origine, mais qu'il faudrait appeler charentais, si l'on considère les pays où il s'est le plus répandu ou le mieux conservé. Dans le département de la Charente, il en existe de remarquables à la Couronne (église paroissiale), Saint-Estèphe, Roullet, Plassac, Pérignac, Cherves, Bassac et Segonzac [1], sans compter les deux tours jumelles de la façade de Saint-Pierre d'Angoulême, addition moderne apparemment conforme à l'état primitif de ce magnifique frontispice. Dans la Charente-Inférieure, nous n'en connaissons qu'à Sainte-Marie de Saintes et à Nieuil-le-Virouil ; dans la Vienne, on ne trouve plus que les restes mutilés de ceux de Notre-Dame et de Montierneuf, à Poitiers. Mais il existe, assez loin de la région normale du clocher périgourdin ou charentais, des types qui le reproduisent avec exactitude, sauf parfois les écailles de poisson. M. Frémont, dans la *Statistique du département du Cher*, en indique cinq et les nomme : Charly, Saint-Pierre-les-Étieux, Anzy, Primelles et Chalivoy-Milon. Dans l'Indre, il nous reste la flèche conique, sans écailles, de l'abbaye presque disparue de Déols ; autrefois quatre autres flèches, probablement du même type, surmontaient la même église. Enfin, c'est au nord même de la Loire qu'il faut aller chercher, entre Saumur et Baugé, un des spécimens les plus complets du clocher périgourdin, le clocher de Cuon, décrit ainsi par

[1] L'église de Segonzac vient d'être complétement rebâtie.

M. Célestin Port (*Dictionnaire de Maine-et-Loire*, t. I, p. 806) : « Au-dessus de l'œuvre entière plane, porté par le transsept, un magnifique clocher à base carrée ; au-dessus, une flèche conique, l'appareil entaillé en pommes de pin, la crête et les angles en saillie, avec entablement décoré de zigzags et de modillons à têtes aplaties et flanqué de quatre clochetons sur piliers ajourés. »

Il nous reste du Moyen-Age un certain nombre de flèches en bois placées sur des clochers de pierre ; il est évident que les tours n'ont pas été toutes destinées à recevoir des couronnements en maçonnerie, surtout les tours octogonales. Pour les tours carrées, on n'osait pas généralement les couvrir de simples aiguilles : quand on voulait employer des charpentes, on s'attachait plus volontiers à créer des combinaisons pouvant produire des aspects pittoresques sans toutefois détruire le caractère pyramidal de l'ensemble. La Normandie excellait dans ce genre d'ouvrages, dont la tour de la Couture, à Bernay, offre encore un magnifique spécimen. La Flandre, l'Artois et la Belgique n'y étaient pas moins habiles, mais c'est surtout aux beffrois municipaux que les charpentiers de ce pays consacraient leurs talents, comme ils l'ont dignement montré à Béthune, Douai, Calais, Bergues, Ypres, etc. Ailleurs dans la France, les belles charpentes de tours sont moins communes, mais nous en avons observé d'assez remarquables à Bonneval (Eure-et-Loir), aux deux tours de l'église de Chambon (Creuse), à Beaudéan et à Sarrancolin (Hautes-Pyrénées), et nous savons qu'il en existe un certain nombre en Bourgogne et en Champagne.

Quelquefois les couronnements en bois des clochers forment dans tout leur circuit une forte saillie sur le nu de la muraille, sans que cette saillie ajoute à leur élégance : ce sont des ouvrages militaires, des hourds véritables, destinés à lancer des projectiles aux pieds des remparts avant l'invention des mâchicoulis de pierre. On voit encore des hourds sur des clochers carrés à Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne), à Évron (Sarthe), à Saint-Marcel (Indre) et à Dugny (Meuse) ; à Saint-Thomas de Touques (Calvados), ils n'ont été enlevés que tout récemment.

Les tours, au Moyen-Age, n'ont pas toutes été destinées à porter des flèches soit en pierre, soit en plomb (il ne reste plus aujourd'hui de flèches en plomb authentiques sur des tours en maçonne-

rie, mais il en a existé à Saint-Denis, à Chartres, à Reims, à Villefranche-sur-Saône, etc.), soit en ardoises. Plusieurs, appartenant à de grands édifices du XIIIe, du XIVe ou du XVe siècle, nous sont parvenues avec des terrasses ou des toitures à quatre pans tellement basses qu'elles sont presque en entier cachées par les balustrades ; cet état de choses avait-il été voulu dès l'origine par les constructeurs ? La question est pendante, et, sans prétendre la résoudre, nous ferons observer qu'il est tout à fait contraire aux principes de l'architecture ogivale de terminer une tour par une surface plane ou par un toit obtus. Ce serait donc par accident que beaucoup de clochers gothiques n'ont jamais eu de pyramides. Ces dernières n'étant qu'un complément esthétique, un ornement, on devait se trouver amené souvent à en différer l'exécution, faute de ressources ou parfois de zèle ; et aucune nécessité matérielle ne se faisant sentir, les générations suivantes, habituées d'ailleurs à un aspect qui finissait par leur paraître naturel ou même harmonieux, arrivaient à oublier qu'il restait quelque chose à terminer. On s'accoutuma si bien à se passer de flèches que, vers la fin du XVe siècle, on ne les jugeait plus nécessaires sur des tours nouvelles ; les tours si élégantes qu'on bâtit alors dans la Normandie orientale paraissent n'en avoir point comporté, dans l'intention de leurs constructeurs, bien que leur forme permît d'ajouter au besoin des pyramides à jour ; nous en avons la preuve dans un ancien projet qui représente les tours frontales de Saint-Ouen de Rouen telles que les prévoyait l'architecte, et avec des plates-formes. Il est fort probable que les grosses tours de Saint-Bertin et de Notre-Dame à Saint-Omer, de Saint-Pierre à Douai, de Saint-Éloi de Dunkerque, de Saint-Riquier, de Saint-Wulfran d'Abbeville n'ont jamais été appelées à porter des flèches ; la cathédrale d'Amiens elle-même, la colossale cathédrale d'Amiens, voyait dès le XIVe siècle ses constructeurs renoncer absolument aux flèches pour ses tours occidentales, car on les établit sur un plan barlong qui ne pouvait en aucune manière servir de base à des pyramides. Outre la raison que nous avons donnée plus haut, il est bon de considérer que les plus grandes basiliques d'Angleterre se sont généralement passées de tours dès le XIIIe siècle et que leur influence, incontestable pour la Normandie et l'Artois, a dû contribuer à priver de leur couronne-

ment naturel bon nombre de tours françaises. Il y aussi dans le Midi une grande quantité de tours sans flèches ; mais, ou celles-ci ont été certainement projetées, ou les clochers ont servi d'ouvrages de défense.

Bien que ce mémoire ne se renferme pas strictement dans le Moyen-Age, nous ne parlerons point des coupoles qui terminent les tours de la Renaissance et celles de l'époque moderne appartenant au style classique. La forme en est très-connue et rien en elles ne donne lieu à dissertation. Nous devons cependant accorder une mention spéciale aux coupoles superposées et de grandeurs diverses qui ont fait, au XVIIe siècle, l'originalité de plusieurs clochers bretons, tels que ceux de Roscoff, de Vieux-Marché, de Plouaret, de Ploubezre, etc., et faire observer que jamais il n'a existé de vraies coupoles gothiques, bien qu'un architecte, au commencement du XVIIe siècle, se soit avisé de construire à Valognes un gros dôme avec fenêtres ogivales, crochets et lanternon à moulures prismatiques et que de nos jours on en ait fait autant à la cathédrale de Bayeux.

Deux genres de couronnement nous restent seuls à examiner : les toitures à double égout ou à deux pignons, et celles qui ont quatre pignons.

Les premières constituent ce qu'on a appelé les tours en batière. Rares dans le centre de la France, inconnues dans le Midi, elles sont assez fréquentes aux environs de Paris, en Picardie et surtout en Normandie. Arcisse de Caumont ne croyait pas les plus anciennes antérieures au XIVe siècle, et quand il voyait des toits à double pente sur des tours romanes, il concluait à des remaniements. Il nous paraît cependant fort possible qu'il ait existé des tours en batière dès le XIe ou le XIIe siècle ; nous avons une certitude pour le XIIIe siècle, car nous avons vu à Largny, près Villers-Cotterets, un clocher dont les deux pignons, dans leurs ouvertures et leurs corniches, présentent les caractères les plus nets du style ogival primitif.

Les couronnements à quatre pignons formèrent dès le XIIIe siècle le caractère distinctif du clocher champenois ; on voit des tours de ce genre jusque dans le voisinage de Paris, à l'est, par exemple à Tournan et même au sud, à Étampes (églises Saint-Martin et Saint-

Gilles). Ces quatre pignons donnant deux toitures qui se pénétrent, comme au centre d'un transsept, on a imaginé de placer sur le point d'intersection une petite pyramide en ardoises.

Le couronnement champenois est quelquefois notablement sorti de la région où il paraît avoir pris naissance : dans le Maine, il a été imité à la Ferté-Bernard et dans les environs ; en Normandie, on le voit sur la tour de Guibray, à Falaise.

ANTHYME SAINT-PAUL,
Membre de la Société de Saint-Jean.

(*A suivre.*)

SAVINIEN PETIT

Le 4 février 1878, les membres de la Société de Saint-Jean escortaient à l'église de Notre-Dame des Champs le modeste convoi d'un artiste, leur confrère et l'un des fondateurs de notre Société, Savinien Petit, peintre d'histoire et chevalier de l'ordre de Saint-Grégoire le Grand. Un grand nombre de chrétiens, d'artistes, d'hommes de lettres s'étaient joints à eux, témoignant par leur concours de la perte que l'on venait de faire en la personne de celui qui était l'objet de ces tristes hommages. Dans ce cortége pourtant la douleur n'éclatait pas en regrets stériles. Il s'y mêlait un sentiment plus fort, la foi, qui nous persuadait que ce grand chrétien avait trouvé sa récompense et que l'art même ne l'avait pas entièrement perdu puisqu'il nous restait l'héritage de ses œuvres avec l'exemple de ses vertus.

Au cimetière, après que les dernières prières eurent été dites sur la tombe, M. Félix Clément, vice-président de notre Société et l'un des amis personnels de M. Savinien Petit, lui adressa au nom de ses confrères ce dernier et éloquent adieu :

« Dans cette réunion suprême autour de la tombe de notre ami et cher confrère, aucune autre voix que celle des ministres de la religion ne devrait s'élever. Cependant, et par exception, qu'il soit permis à la Société de Saint-Jean de dire son adieu terrestre à l'un de ses membres fondateurs qu'elle chérissait autant pour l'aménité de son caractère qui créait entre nous de si affectueux rapports, qu'à cause de l'honneur que faisaient rejaillir sur elle son talent de peintre, le style profondément religieux et traditionnel de ses

compositions, et ses connaissances, puisées à la source même de l'art chrétien, dans les catacombes de Rome, où Savinien Petit a passé tant d'heures de sa vie à étudier les premiers monuments de notre foi.

« Cher ami, naguère, après avoir reçu les derniers sacrements, vous avez désiré me voir et me donner un baiser confraternel. J'ai emporté la dernière parole de votre bouche, et elle a été pour la Société de Saint-Jean.

« L'exemple de votre fidélité, le souvenir de vos doctrines sur l'Art chrétien, votre zèle à partager nos travaux seront toujours présents parmi nous.

« Vous avez été précédé dans une vie meilleure par trois chrétiens fervents comme vous et qui ont été aussi les ouvriers de la première heure : Rio, l'enthousiaste défenseur de l'Art chrétien, le comte Lafond, le docteur Cattois. Nous avons la confiance qu'unis sur la terre par un lien si pur et si doux, vous contemplerez ensemble le Beau, éternel et immuable.

« Et nous, messieurs, emportons d'ici la résolution de demeurer fidèles à la cause de la régénération de l'art par la foi et la pratique des devoirs chrétiens, cause à laquelle notre cher confrère est demeuré fermement attaché toute sa vie. »

Nous ne nous proposons pas d'étudier ici les œuvres de Savinien Petit. Une plume plus autorisée que la nôtre rendra peut-être un jour une tardive justice à cet artiste que son attachement à la tradition, sa haine des compromis, et surtout son absence totale d'ambition ont empêché durant sa vie d'être estimé à sa juste valeur. Mais nous croyons remplir un devoir envers le confrère éminent que nous avons perdu, et nous croyons aussi répondre au sentiment de tous les membres de notre Société en retraçant en quelques mots la vie de cet artiste qui avait si bien compris la mission de l'Art chrétien. Ce récit ne sera pas dépourvu d'enseignements. On y verra quelles difficultés, quelles épreuves attendent l'artiste qui sacrifie la popularité à l'idéal. On y verra aussi quelle force il trouve dans sa conscience pour lutter contre les obstacles et pour en triompher. Savinien Petit sans doute n'est pas le premier qui ait eu à subir ces

épreuves, mais nul ne les porta avec plus de foi, avec plus de douceur, avec un dévouement plus absolu à la cause de l'art et à celle de l'Église.

I

Savinien Petit naquit au village de Tremilly (Haute-Marne), le 21 décembre 1815. Il était fils d'un instituteur communal. C'est assez dire qu'il se fit lui-même sa position et qu'il dut tout à son travail. Dès sa plus tendre enfance sa vocation d'artiste se révéla par de naïves ébauches. Comme ce petit berger que Cimabuë rencontra dessinant sur une pierre plate une brebis de son troupeau, et qui n'était autre que Giotto, Savinien Petit fut trouvé plus d'une fois dérobant aux travaux de la campagne le temps de dessiner un arbre, un paysage, une maison. Toutefois les événements faillirent l'entraîner dans une voie qui n'était pas la sienne. Son père en mourant le recommanda aux soins d'un oncle, fort honnête homme, mais mieux entendu dans son commerce de boissons que dans les choses de l'art. A neuf ans le jeune Savinien dut renoncer à son crayon, et pour qui ne connaît point les voies secrètes de la Providence, ce talent qui s'éveillait en lui pouvait sembler à jamais perdu pour la France.

Mais Dieu, qui pour éprouver les âmes d'élite leur envoie ses bienfaits sous le couvert d'une épreuve, permit qu'un accident le rendît à son art. Une chute qu'il fit dans un escalier lui occasionna cette infirmité dont il ne s'est jamais plaint et qu'il bénissait même plus tard comme la cause de son affranchissement. Son oncle dut renoncer à l'associer à son commerce, et comme l'enfant avait bien répondu à ses soins : « C'est grand dommage, disait l'oncle avec « bonhomie, Savinien eût fait un si bon marchand de vins ! »

Savinien devait faire mieux encore. Conduit à Dijon, il fut confié à un autre parent, architecte et vraiment artiste, qui devina sous son enveloppe encore grossière le trésor qu'on lui mettait entre les mains. Non content de s'intéresser au jeune dessinateur, il l'aida dans ses études, encouragea et développa son talent naissant. Tout en faisant de la lithographie pour vivre, Savinien Petit ne tarda pas à se faire remarquer par ses dessins. Élève de l'École des

Beaux-Arts de Dijon, il y remporta les premières récompenses. On pouvait déjà prévoir que le jeune artiste ferait un jour honneur à cette école dont est sorti l'un de nos grands sculpteurs, M. Rude, et à cette ville de Dijon qui a déjà produit tant d'artistes, Jouffroy, Cabet, Dietsch, Guillaume, etc. La patrie de Bossuet passe, et non sans raison, pour être la ville qui a donné le plus d'hommes célèbres à la France.

Mais ce talent encore à son aurore avait besoin d'un plus grand théâtre. Une bourse accordée par le département permit à Savinien Petit de venir à Paris lutter avec nos grands artistes. Ici tirons le rideau sur les cruelles épreuves qui attendaient le jeune homme, jeté seul, sans famille, presque sans argent, dans la capitale. La lutte avec les difficultés matérielles, disons le mot, avec la misère, a été depuis Dante le creuset où s'est épurée l'âme des grands artistes. Mais sa foi en lui-même, je me trompe, sa tendre confiance en Dieu et dans son art le soutint à travers cette dure période. Son maître d'ailleurs, Auguste Hesse, à qui il avait été recommandé, le guida pendant sept années dans ses études et lui donna d'abord son estime et bientôt après son amitié. A l'école des Beaux-Arts il reçut aussi les conseils de M. Ingres, ce maître qu'il chérissait tout particulièrement, et qui lui communiqua sans doute ce goût de l'antiquité qui a toujours distingué ses œuvres. « Savinien, disait M. Ingres, a le sentiment de la ligne. Il sera un grand dessinateur. » Ce jugement ne fait pas seulement honneur à l'artiste, il fait honneur encore au maître qui a si bien deviné le trait dominant de son élève.

L'Italie, la maîtresse du Beau, a de tout temps appelé à elle les grands artistes. Mais Savinien était alors trop âgé pour concourir pour le prix de Rome, et ses faibles ressources, qui lui suffisaient à peine pour vivre, ne lui permettaient pas d'entreprendre un grand voyage. Le gouvernement le dédommagea en l'employant aux travaux préparatoires d'une importante publication sur les Catacombes. Cette mission dont M. Perret eut l'honneur, mais dont Savinien Petit, c'est justice de le dire, eut le labeur et peut-être la part la plus efficace, réalisait le vœu le plus cher du jeune artiste. Son amour de l'antiquité, son goût naturel pour la peinture religieuse et pour l'iconographie, sa piété chrétienne enfin, se développèrent

et se fortifièrent pendant un séjour de cinq ans en Italie. Ce fut là la véritable école où se forma ce talent si pur et si profondément catholique.

Ici encore il y aurait à parler des épreuves, des dures privations qui assaillirent l'artiste. Mais lui ne voyait, et nous ne voulons voir avec lui, que les grandes impressions, les jouissances d'esprit et de cœur que lui offrait chaque jour la ville sainte. Il s'était pris d'une véritable passion pour les catacombes. Que de fois l'a-t-on vu se mettre en route, le matin, un morceau de pain dans sa poche, prendre ces rues tortueuses qui ouvrent sur la campagne romaine, descendre dans cette cité des morts qui était pour lui le berceau de l'art vivant et éternel, et s'y enfermer tout le jour devant ces pages sublimes qui semblent écrites avec le sang des martyrs, étudiant, méditant, travaillant devant ces images du Bon Pasteur, du Poisson mystique, de Moïse frappant le rocher, tirant enfin de ces symboles et de ces types hiératiques d'abord la justification des dogmes de l'Église, puis l'inspiration chrétienne qui s'est répandue plus tard sur toutes ses œuvres. Quand il se retrouvait en face de ces peintures des premiers âges, son véritable idéal, alors toutes les difficultés, toutes les tentations de défaillance étaient oubliées. Il buvait à ces sources de l'art chrétien comme le cerf altéré qu'il a peint dans une de ses œuvres les plus personnelles. (La *Présence réelle* du *Corpus Domini*) et il se répétait à lui-même cette aspiration du Psalmiste : *Sicut desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te.*

Il ne faudrait pas croire au surplus que les catacombes l'eussent absorbé d'une manière exclusive. Les grandes œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, les monuments de la Rome du Moyen-Age et de la Renaissance, les basiliques, les palais, les musées se partageaient ses admirations et aussi ses études. La Rome païenne n'était pas non plus exclue de ces investigations laborieuses. Il étudiait, il copiait l'antique, comme ses cartons en font foi. Mais son amour de l'art chrétien primitif lui faisait chercher de préférence ses modèles dans les monastères et dans les églises. Il s'était passionné pour la pureté angélique des peintres du XIIIe siècle, pour cette école de Pise et de l'Ombrie qu'Ozanam appelait si justement « la première fleur de l'art catholique. » Frà Angelico était son maître

le plus cher, il conserva toute sa vie le culte de ce moine artiste, de ce peintre de la beauté morale, qui semble avoir trempé son pinceau dans des larmes, et dont le nom seul illuminait le visage de Savinien Petit d'une expression radieuse. Plus d'une fois on l'a vu à l'imitation de Frà Angelico, peindre à genoux et ne prendre ses pinceaux qu'après une fervente prière et un grand signe de croix.

Ses travaux terminés, Savinien Petit revient à Paris, tout imprégné des grands souvenirs que Rome lui avait laissés. Jusqu'alors il n'avait guère fait qu'étudier, à Paris il commença à produire. Flandrin lui avait témoigné le désir de l'associer à ses travaux, mais il préféra, tout en reconnaissant l'honneur d'une telle démarche, garder son indépendance. Pour un artiste en possession de son talent, l'inspiration personnelle ne saurait être impunément sacrifiée. Sa première grande œuvre, le tableau de la *Présence Réelle*, dont nous avons parlé plus haut, fut comme la synthèse de ses conceptions artistiques et religieuses. Il y mit le meilleur de son âme et si le cadre de cet article nous permettait une critique même abrégée de ses travaux, il serait intéressant de signaler dans ce tableau conçu à l'imitation de la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël et exécuté à la manière décorative des peintres primitifs, la trace des persévérantes études de l'artiste sur les murailles des catacombes et devant les fresques sublimes du Vatican. Inspiré par le sujet, fortifié par les grandes images dont Rome avait peuplé sa mémoire, il fit de ce premier tableau une œuvre magistrale que l'on résume d'un mot en disant qu'elle proclame l'alliance de l'art et du dogme catholique. Détail curieux et touchant : cette belle peinture exigeait une toile d'une dimension considérable et par suite assez coûteuse. Elle fut exécutée sur un restant de la toile qui servit à Horace Vernet pour sa gigantesque composition de la *Smala*.

Mais nous touchons maintenant à la période la plus féconde du talent de l'artiste et nous ne saurions donner ici l'analyse de ses œuvres. Qu'il suffise de mentionner celles qui ont marqué davantage et qui décorent encore nos monuments et nos églises. Au premier rang figurent la *Présence Réelle* dont nous venons de parler, qui fut exposée en 1855 et honorée d'une médaille de 2me classe ; la *Chapelle de M. le duc de Broglie* dont Savinien Petit fut à la fois l'architecte et le décorateur et qui est si estimée de la Société des

artistes et des archéologues du département de l'Eure ; les chapelles du *Mont-Carmel* et de *Saint-Joseph* à la cathédrale de Bordeaux ; œuvres dont le Cardinal Donnet fit publiquement un si grand éloge et dont il voulut, paraît-il, récompenser l'auteur en lui conférant le titre et les priviléges de citoyen de la ville de Bordeaux ; la modestie de l'artiste se déroba discrètement à cet honneur ; — l'abside de l'église *Saint-Gervais* et de *Saint-Protais* à Rouen, dont les magnifiques figures, sur fond d'or, semblent sorties du pinceau de Flandrin et qui avaient été commandées à l'artiste par M. l'abbé Regneaux, curé de Saint-Gervais et restaurateur de cette église. — Enfin le retable de l'église de Saint-Joseph à Paris et ce tableau si connu du *Sacré-Cœur* qui a été tant de fois reproduit par la photographie et la gravure. La mort seule a empêché d'ajouter à cette liste les fresques de la chapelle des Franciscains de Paris dont on possède quelques cartons et dans lesquelles Savinien Petit se proposait de donner le dernier mot de son talent — « On méprise la pauvreté ; disait-il, je veux la rehausser, s'il est possible et lui faire porter fièrement sa besace. »

Pour connaître l'artiste tout entier, il faudrait surtout parcourir ses études et ses cartons. Une exposition de ses œuvres ferait peu pour sa renommée, car il a surtout excellé dans la peinture murale et c'est dans nos chapelles ou dans nos cathédrales qu'il faut aller chercher les grandes pages tracées par son pinceau. Mais, après sa mort, sa veuve a eu la pieuse pensée de rassembler ses dessins, d'ouvrir son atelier à ses admirateurs et à ses amis. Là nous avons pu voir ses calques, ses études, ses projets, qui montrent à l'état d'ébauche les grandes œuvres qu'il avait accomplies ou qu'il se proposait d'accomplir. « Qui n'admirerait, dit l'intelligent auteur de « la notice annexée au catalogue de ses œuvres, ces têtes vivantes « qui ont tant de finesse et tant d'expression, ces études de dra- « peries, larges et gracieuses tout à la fois ! Celui même qui n'est « pas artiste ne se sent-il pas vivement impressionné en parcourant « ces cartons où la pureté des lignes rappelle la pureté de l'âme qui « les a inspirées. Quelle force d'âme ne lui fallut-il pas pour lutter « contre le courant de l'école réaliste et mépriser une vogue, des « applaudissements qui ne s'obtiennent qu'aux dépens de la dignité « de l'art. »

Cette exposition des cartons et esquisses de Savinien Petit a contribué à nous faire connaître l'artiste, mais elle nous a fait mieux comprendre ce que nous perdions en lui. Nous avons parlé tout à l'heure de ses projets d'abside pour la chapelle des Franciscains, il faut mentionner en particulier une Immaculée-Conception qu'il venait de peindre quand la mort vint le saisir et dont il disait au dernier jour : « Je n'aurais rien fait de si beau ! » Mais cet idéal qu'il croyait entrevoir sur la terre, n'était-ce pas l'avant-goût de la beauté éternelle qu'il allait contempler face à face ? Il le comprit lui-même et il se résigna joyeusement. Les fièvres qu'il avait contractées à Rome et dont il avait ressenti plus vivement les atteintes à Bordeaux l'avaient repris avec une violence qui bientôt ne laissa plus d'espoir. Tous les projets humains furent oubliés et il ne songea plus qu'à mourir en fidèle enfant de l'Eglise. Ses derniers moments furent admirables. Sa résignation, sa sérénité, édifièrent tous ceux qui eurent le bonheur de l'approcher. Il mourut le 2 février 1878 et on trouva consignées dans son testament ces paroles qui résument toute sa vie : *Domine dilexi decorem domus tuæ.* « Seigneur j'ai aimé la beauté de votre maison. » La première œuvre de son pinceau avait été une représentation de saint-Luc peignant la Vierge Marie. Sa dernière œuvre, interrompue par la mort, devait être une Immaculée-Conception. Ne sommes-nous pas autorisés à croire que la mère de Dieu, qu'il a glorifiée toute sa vie, l'aura reçu aux portes d'or de l'éternité et que ce « bon serviteur » jouit maintenant de la récompense immatérielle à laquelle il a sacrifié la popularité, la fortune et toutes les distinctions du monde?

Nous avons raconté plus haut les obsèques de Savinien Petit. Nous avons cité les paroles que la Société de Saint-Jean, par l'organe de son vice-président, a prononcées sur sa tombe. Mais notre Société ne croyait pas assez faire par cet adieu, pour la mémoire d'un confrère qui la chérissait tendrement et qui lui a fait tant d'honneur. Le 14 juin 1878, une réunion d'amis chrétiens, de confrères, d'amateurs distingués, de chrétiens qui attachent à la culture des arts religieux l'importance qu'ils méritent, eut lieu à Paris, dans la chapelle du *Corpus Domini*, devant ce tableau de la *Présence Réelle* qui personnifiait et faisait revivre en quelque sorte l'âme de celui que nous avons perdu. A l'issue de la messe dite par Mgr Stackpoole, M. l'abbé

Brettes prononça une allocution que nous espérons faire connaître plus tard aux lecteurs de la Revue, dans laquelle, après avoir rappelé les vertus et le talent de notre éminent confrère, l'orateur traita de l'essence du Beau et de sa mission dans l'art chrétien. En même temps qu'il énonçait les préceptes, M. l'abbé Brettes nous montrait l'exemple. Les ouvrages de Savinien Petit réunis par le soin pieux de Mademoiselle de Mauroy, membre de la Société de Saint-Jean, et qui avait confié à l'artiste la décoration de sa chapelle, lui servaient à la fois de thème et d'exemple. Ajoutons que des chants religieux dont le style était en harmonie avec le caractère de la réunion, ont été exécutés durant la cérémonie, comme si les arts s'étaient donné la main pour rendre hommage à la mémoire d'un homme qui les avait si bien servis en les reportant tous vers leur Auteur [1].

II.

Comme artiste, Savinien Petit, selon le mot de Ingres, avait à un très-haut degré le sentiment de la ligne, et la pureté de son dessin le rendait éminemment propre à la peinture décorative et murale. Les calques qu'il avait faits dans les catacombes de Rome, à Subiaco et dans différentes villes d'Italie lui avaient affermi la main. Ils lui avaient donné outre la souplesse du trait, la science et comme l'instinct iconographique, essentiels à l'artiste, et qui communiquaient à ses œuvres ce caractère traditionnel dont elles sont si fortement empreintes. Etudier l'art chrétien à ses sources, tel était pour lui le résumé de son expérience et de ses longs travaux. Cette pensée se trouve très-nettement indiquée dans un rapport qu'il adressait le 4 octobre 1874 à la Société de Saint-Jean et dans lequel nous lisons ce qui suit. — « Si une des principales causes de la dé-
« cadence de l'art dont nous sommes les témoins vient de l'oubli
« des saines traditions de l'art primitif, sa régénération, qui nous
« est si chère, ne serait-elle pas assurée si nous pouvions tous

[1] Les motets, chantés par de très-belles voix et avec une expression vraiment religieuse, étaient de la composition de M. Félix Clément qui s'était spontanément chargé de la partie musicale de cette touchante solennité.

« compléter notre enseignement et nos inspirations à cette source « bénie? Sans cela pas de régénération possible : c'est la ferme « conviction de celui qui a l'honneur d'être votre confrère. »

Une autre qualité, qui semble dériver de la première et qui distingue tout particulièrement ses œuvres, c'est la clarté de sa composition. Pas d'œuvre intelligible sans un dessin bien arrêté. Pas de lignes pures avec un sentiment confus. Eh bien! prenez au hasard dans les cartons de Savinien Petit un dessin, une ébauche même ; la signification de l'œuvre, la pensée intime de l'artiste vous sauteront aux yeux. Contemplez ses peintures les plus compliquées, par exemple la *Présence réelle* du *Corpus Domini*, vous serez frappé de l'ordonnance de la composition, de la parfaite unité du tableau. Cette qualité est d'autant plus à louer chez l'artiste qu'il traitait de préférence des sujets mystiques, plus exposés que d'autres à l'obscurité, ou tout au moins à la recherche dans l'exécution. Mais dans un âme bien ordonnée, les sentiments eux-mêmes ne risquent pas de s'égarer dans le vague. La raison et après elle la main de l'artiste peuvent toujours les saisir. Aussi les compositions, les allégories mêmes de Savinien Petit sont-elles toujours claires, de cette clarté magnifique qui dit beaucoup de choses en peu de mots, et qui fait l'aliment des forts comme celui des simples et des petits. Devant ses saints, ses madones, ses sujets allégoriques, un critique aura une plus haute idée de l'art, un enfant sera porté à prier ; l'artiste aura été compris par tous les deux.

Enfin, ce qui est plus personnel encore à Savinien Petit, ce qui fait l'originalité de sa manière, c'est l'expression des figures. On peut la caractériser d'un mot : l'alliance de la force et de la douceur. La force se révèle dans la fermeté du trait, dans la noblesse du type, dans la dignité et dans la placidité presque byzantines des figures. La douceur apparaît dans l'élégance des lignes, dans la grâce des figures, dans la pureté infinie de la composition. On a souvent comparé Savinien Petit à Ingres et à Flandrin. Nous croyons qu'il se rattache surtout au premier par son admiration pour l'antiquité, au second par l'élévation religieuse du style. Mais Ingres avait surtout le goût de l'antiquité païenne et Savinien Petit ne remontait pas au-delà des Catacombes. Flandrin, d'autre part, exprimait surtout la foi. Savinien Petit traduit de préférence la charité.

s'il fut le continuateur d'une école, ce fut plutôt de l'école italienne primitive, de Giotto qui peignit les grandes fresques d'Assise, de Pietro Cavallini dont le crucifix parla à Sainte-Brigitte, de Frà Angelico qu'il avait pris pour modèle, en un mot, de ces vieux maîtres catholiques dont le mysticisme avait encore la naïveté de l'enfance, mais dont il reprit les inspirations avec un art en pleine possession de lui-même et parvenu à son entière virilité ! Son œuvre restera celle d'une âme pure, aimante, et qu'on me permette l'expression, eucharistique comme fut celle de saint Jean.

Un des traits qui dans Savinien Petit caractérisent l'artiste chrétien, c'est qu'il peignit toujours des figures drapées. Nous ne connaissons de lui qu'une figure nue, l'une de ses premières œuvres, une *Eve* dont la nudité même est restée chaste et était d'ailleurs commandée par le sujet. Mais il croyait avec raison que l'art religieux ne peut se permettre des licences que le paganisme et peut-être aussi le climat excusaient en Grèce, et que la renaissance païenne a fait tolérer chez nous depuis le XVIe siècle. Nos mœurs, notre climat, et par-dessus tout le respect dû aux figures du Christ et de ses saints, excluent la représentation du nu. L'Église le comprend ainsi, et comment cette loi serait-elle, ainsi que quelques sophistes l'ont prétendu, la négation même de l'art ? Comment le bien et le beau seraient-ils mis en contradiction ? Le Christianisme serait-il sur ce point inférieur à la philosophie de Platon, qui proclamait l'union et même l'unité de ces deux choses ? Savinien Petit a prouvé que cela ne pouvait être. Il l'a prouvé comme on prouve le mouvement en marchant, par des œuvres toujours chastes, par des figures vraiment académiques et toujours vêtues, par ses magnifiques draperies dont il n'est pas un pli qui n'ait été étudié sur nature, et qui resteront de précieux modèles pour les amateurs et pour les artistes. La science du dessin et des draperies est une objection sans réplique à ceux qui font profession de croire qu'il n'est pas de grand art sans la représentation du nu.

Savinien Petit n'est pas connu comme paysagiste. Ce serait pourtant une grande erreur de croire qu'il fut insensible aux beautés de la nature, particulièrement à celles de la campagne romaine et de l'Italie. Ses cartons étaient remplis d'études faites aux environs de Rome ou au pied des Apennins, durant les loisirs que lui laissait son

travail des catacombes. Dans ses voyages, il notait au passage les sites qui l'avaient frappé, avec les circonstances particulières de l'heure et de la saison. Je retrouve par exemple dans les notes de son voyage à Lourdes des mentions comme celle-ci :

« Côteaux superbes à gauche ; on traverse la Garonne... vue des « Pyrénées, neiges étincelantes. la chaîne entière borne l'horizon « 4 h. Voici Tarbes ; on va droit à la base des Pyrénées, mais les « accidents des côteaux nous cachent ça et là les sommets couverts « de neige... Il est 5 heures... Rencontré une chèvre noire et une « petite fille qui fait agenouiller deux enfants, deux petits frères « sans doute, groupe pur et charmant, priant devant un crucifix de « grande porportion. »

C'est ainsi qu'il recueillait ses impressions, brièvement, pratiquement, en vue de ses travaux futurs. Mais il est évident que ce qu'il cherchait dans la nature, c'était la ligne plus que la couleur. Le paysage était pour lui comme pour le Poussin, qu'il admirait beaucoup, la scène où se joue le drame de l'humanité, le décor donné pour fond au spectacle de la vie et de l'action morale. Toujours très-sobre dans les accessoires qu'il donnait à ses Saints ou à ses Madones, il imitait Raphaël qui, suivant la fine observation de Sainte-Beuve, par un sentiment instinctif d'harmonie et comme de pudeur, n'a jamais donné aux arbres lointains de ses paysages, derrière les têtes de ses Vierges, que quelques feuilles si rares qu'on peut presque les compter. Savinien Petit était paysagiste, mais à la manière des grands maîtres. Il ne voulait pas que la nature lui cachât son Créateur : elle n'était pour lui que l'escabeau de ses pieds.

On a dit quelquefois aussi que Savinien Petit ne comprenait pas l'art ogival, le style qu'on est convenu d'appeler le style gothique. Ce qu'il y a de vrai dans cette critique, c'est qu'il lui préféra toujours l'architecture romane, le type de la basilique, plus simple, plus propre à la peinture murale et qui répondait mieux à son sentiment des grandes lignes, Cette préférence était chez lui raisonnée. Il reprochait à l'art ogival d'être un peu fantaisiste de sa nature (c'est l'expression dont il se servait) et de s'être après le XIVe siècle précipité dans de véritables extravagances. Mais il l'admirait très-sincèrement à ses origines. Je n'en veux pour preuve que l'émotion

que lui faisaient prouver les églises de Rouen, et le sentiment de douleur que lui causait la négligence ou même l'incurie qui se laissent voir trop souvent dans nos monuments gothiques. Voici en quels termes il traduisait ce sentiment dans son journal :

« Je ne puis me défendre d'un sentiment très-pénible toutes les « fois que je vois ces monuments du Moyen-Age qui ont quelque « chose d'imposant et de merveilleux. C'est l'air de ruine, disons « le mot, l'air minable et la malpropreté qui y règnent. Dirait-on « qu'il y a là un brasier de foi et d'amour ? On est effrayé quand on « se rappelle, par contraste, la description de l'ancien temple de « Jérusalem où les parois du Saint des Saints étaient recouvertes « de lames d'or. Et ce n'était là pourtant que la figure du véritable « Saint des Saints que nous possédons dans tous nos sanctuaires ! »

On retrouve dans ces quelques lignes l'artiste chrétien tout entier, sensible au Beau sous toutes ses formes, l'aimant non pour lui-même, mais pour sa destination supérieure, ressentant comme un tort fait à lui-même tout ce qui porte atteinte à la gloire de Dieu ; on le retrouve en un mot tel qu'il se révélait sur son lit de mort à ses amis quand il leur disait : « Oui, j'aurais voulu être un « grand artiste, pour décorer avec plus de magnificence le temple « de Dieu, et pour lui gagner des cœurs par le concours de mon « talent. »

III.

Après avoir parlé de l'artiste, il faudrait encore parler de l'homme et du chrétien. Mais la religion et l'art étaient si étroitement liés dans l'âme de Savinien Petit que nous craindrions d'offenser sa mémoire en séparant ces deux choses. Disons du moins pour mieux faire connaître l'homme privé que derrière le peintre d'histoire, il y avait en lui un savant et un fervent chrétien. Il y avait un savant, et si le mot paraît trop ambitieux pour un homme qui n'a laissé un nom que dans le domaine de l'art, disons qu'il avait un esprit studieux, amoureux de la science, et qui, suivant la grande méthode, la cherchait toujours dans ses origines. Que l'on se rappelle combien de livres de géographie, de paléogaphie, d'ethnologie, et même d'astronomie ont figuré dans sa bibliothèque. Le catalogue en

a été publié après sa mort. Il n'est pas indifférent de le parcourir, car on est initié par là aux goûts de l'artiste et à ses habitudes d'esprit. Peu ou point d'ouvrages d'imagination, mais beaucoup de travaux scientifiques, de grandes publications modernes sur l'Egypte, l'Assyrie, la Grèce, et sur les monuments antiques de Rome et de Pompéï. A côté de ces ouvrages d'étude figuraient les Pères de l'Eglise, puis quelques auteurs choisis du XVIIe siècle, Bossuet, Corneille, Racine, Massillon. Enfin au premier rang le livre par excellence, la Bible et l'Evangile, accompagné d'un petit volume feuilleté plus que tous les autres et qui s'appelle l'Imitation de Jésus Christ.

Lorsque son esprit avait besoin de délassement, Savinien Petit le cherchait volontiers dans la musique. Les grands artistes de la Renaissance ont tous aimé la musique. A Venise, Titien, Giorgione, Véronèse, en faisaient un plaisir délicat, un raffinement de la vie, l'accompagnement voluptueux d'un festin. Savinien Petit, lui, demandait à l'harmonie l'expression des sentiments que son pinceau ne pouvait traduire, une vue moins écrasante de l'idéal avec lequel il venait de lutter corps à corps. Le violon était son instrument préféré, et il ne le cultivait pas sans quelque succès. Quand la fatigue le prenait, il jetait ses crayons, et seul dans son atelier, il s'entretenait avec son violon. Mais il aimait avant tout la musique religieuse ; Palestina, Mozart, Haydn, Beethoven, étaient ses compositeurs favoris. Il chérissait aussi Gluck et tout particulièrement Méhul, parce qu'il était français.

Un autre plaisir, et l'un des plus vifs pour cet esprit d'élite était de s'entretenir de son art, familièrement, à cœur ouvert avec quelques amis. Ceux qui l'ont entendu n'ont pas oublié quel intérêt sa conversation donnait à ces réunions intimes. Toujours modeste, il laissait parler les autres, mais quand il avait à prononcer un jugement, il l'émettait avec une franchise et une simplicité charmantes. Ces jugements n'étaient jamais exclusifs. Une seule chose le passionnait parfois, c'était le préjugé moderne contre l'art chrétien et ses premiers représentants. Quand Frà Angelico ou Raphaël n'étaient point assez appréciés, il sortait de son calme ordinaire. — « Ah ! le réalisme ! s'écriait-il, c'est le règne de l'élément brutal, la négation de l'idéal ! » Nos confrères de la Société de Saint-Jean se

souviennent de la régularité avec laquelle Savinien Petit assistait à nos séances, de la simplicité qu'il apportait à éclairer d'un mot nos discussions, enfin du dévouement avec lequel, malgré son infirmité, il gravissait chaque semaine quatre étages, pour assister, pendant plusieurs mois, le soir, jusqu'à une heure avancée, aux séances de la commission chargée d'élaborer les projets d'organisation d'une école libre et catholique des beaux-arts.

Parler de ses sentiments religieux, c'est toucher au plus intime de son âme, et nous n'avons pas le droit de faire connaître des faits auxquels Dieu et ses amis personnels étaient seuls initiés. Mais quand on approchait de cet homme infirme, maltraité par la fortune, méconnu de ses contemporains, quand au lieu des paroles d'amertume que sa situation n'eût que trop justifiées, on n'entendait que des paroles de contentement, d'espérance ou de charité pour ses semblables, on devinait bien vite à quelle source il puisait cette sérénité. Son désintéressement était sans orgueil, sa résignation était joyeuse. Il les puisait dans la contemplation des souffrances du Sauveur des hommes, il les fortifiait par les bonnes œuvres et par la pratique des sacrements. L'œuvre de l'Adoration nocturne n'a pas eu un membre plus actif, ni plus assidu. Quand avant la fin d'une soirée, il quittait une réunion intime : « Nous n'avons pas besoin, M. Savinien, de vous demander où vous allez, lui disait-on en souriant ; nous le savons. » Et lui souriait aussi, d'un air d'intelligence et allait passer la nuit devant l'autel, pour le lendemain, à la première heure, reprendre ses travaux.

Savinien Petit fut donc un grand chrétien, dans toute l'acception du mot. On ne s'expliquerait pas autrement comment cette âme impressionnable a pu traverser sans défaillance les épreuves dont sa carrière a été semée. On ne s'expliquerait pas surtout comment il a supporté d'être méconnu, découragé même par ceux dont il avait le droit d'attendre l'estime et l'assistance. Qu'est-ce que le gouvernement, qu'est-ce que le clergé même ont fait pour lui ? On peut, il est vrai, accuser sa modestie. Au temps où il travaillait à la chapelle de Broglie, il ne tenait qu'à lui d'obtenir quelque récompense de ses services. Il promit même un jour, sur les instances de ses amis, de solliciter une distinction ; mais humble comme il était et dépourvu d'ambition, il oublia sa promesse. Et de nos jours, avec

cette organisation administrative « que l'Europe nous envie », les récompenses vont-elles chercher le mérite quand il ne se fait pas solliciteur? La seule distinction qu'il ait eue est cette croix de Saint-Grégoire qu'il se faisait honneur de porter parce qu'elle venait de Rome et du Vicaire de Jésus-Christ.

Concluons, car il est des injustices qu'il vaut mieux laisser dans l'oubli ; Savinien Petit ne nous pardonnerait pas des plaintes qu'il n'a peut-être jamais eu lui-même la pensée de formuler. La douceur angélique de cette mémoire ne s'accomoderait pas de l'amertume de nos récriminations. Et d'ailleurs ces épreuves mêmes n'ajoutent-elles pas à cette figure « ce je ne sais quoi d'achevé que donne le malheur » et ne lui font-elles pas une auréole que ni les récompenses officielles ni la gloire même ne pouvaient lui donner. Dans une situation brillante et enviée, l'homme nous eût été comme dissimulé par les rayons de la faveur publique. Dans sa pauvreté, dans sa simplicité d'enfant, dans cette dévotion tendre qui se nourrissait avec prédilection des mystères de la charité, le Sacré Cœur, l'Immaculée Conception, l'Eucharistie, nous reconnaissons mieux le principe qui a fait la force de son âme comme la pureté de son talent. Ce principe, c'est le culte du vrai, du Beau et du Bien sous la forme, non pas abstraite, mais éternelle et vivante qui est Jésus-Christ, manifesté par son Église. C'est ce principe qui fait les grands chrétiens et qui trace la voie aux vrais artistes ; Savinien Petit est deux fois notre modèle, puisqu'il a été l'un et l'autre.

Paul Depelchin,
Membre de la Société de Saint-Jean.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

AU PALAIS DU TROCADÉRO

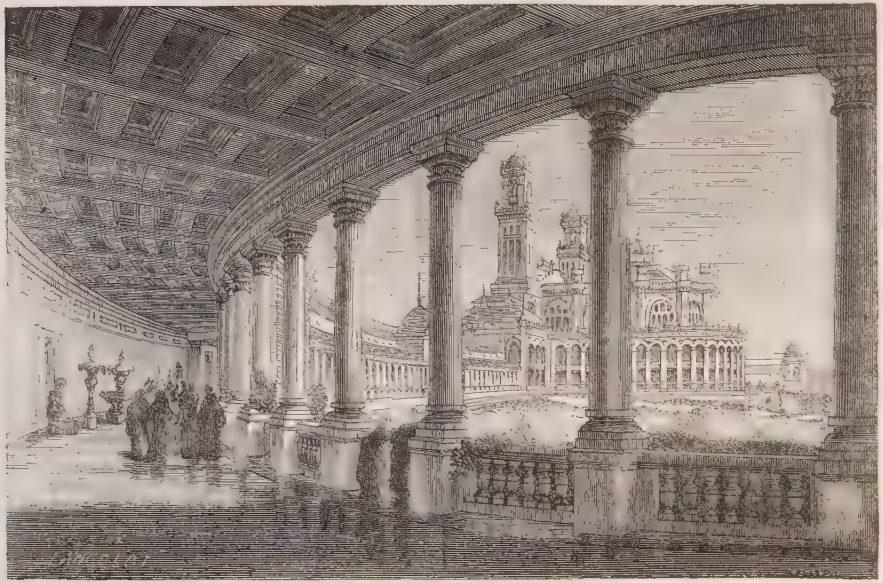
Le succès qu'avaient obtenu les expositions analogues de 1867, au Palais de l'Industrie, et de 1874, au Palais Bourbon, donnait l'assurance que le public, chez lequel le sentiment du beau est plus développé qu'on ne le croit généralement, se porterait en foule à celle de 1878. En effet, l'étendue beaucoup plus considérable de l'Exposition actuelle, son classement chronologique savamment établi, l'importance des collections représentées, tout était fait pour justifier l'accueil enthousiaste réservé, dès le premier jour, à l'exposition de l'art rétrospectif.

Au point de vue philosophique, l'histoire de l'homme se déroule tout entière écrite par ses œuvres, depuis les âges les plus primitifs jusqu'à la fin du dernier siècle. Chaque salle, consacrée à une époque différente, permet de mesurer la distance qui sépare deux périodes de l'industrie.

Jamais on n'avait vu, réunis en aussi grand nombre, autant de documents sur les premiers âges de l'homme ; jamais ils ne s'étaient si bien complétés l'un par l'autre et n'avaient permis d'élucider aussi péremptoirement certains points encore obscurs.

L'âge de la pierre taillée nous montre qu'il y eut là plusieurs époques distinctes : car, entre le travail des haches grossièrement ébauchées et celui des fines aiguilles en silex, il a dû se passer un temps assez long. En voyant avec quelle délicatesse étaient taillés certains instruments de pierre, on peut dire qu'il existait déjà des rudiments d'art.

Pour prouver que le système d'armes et d'ustensiles n'est point le fait exclusif d'un âge reculé, mais le fait d'une civilisation plus ou



LE MUSÉE DU TROCADÉRO.

(Gravure tirée d'un volume publié par Mme Ve A. Morel et Cie, éditeurs à Paris : LE PALAIS DU TROCADÉRO : *le Château de Chaillot, le nouveau Palais, les dix-huit mois de* [illegible] *gnements techniques* ; 38 gr. et 4 pl.)

moins en progrès, un exposant a eu l'idée de mettre côte à côte les armes des Polynésiens les plus sauvages et celles appartenant aux diverses époques de l'âge de pierre. On est frappé de la ressemblance absolue qui existe dans la matière et dans l'emmanchement de ces armes, de la similitude complète entre les objets de silex taillé ou de pierre polie et les objets provenant de nos contemporains des antipodes. On ne peut s'empêcher d'y trouver une confirmation de la diffusion biblique des races et une condamnation du système prêchant la pluralité des origines humaines.

A son tour, la pierre polie fut progressivement remplacée par le bronze. Les monuments de cette époque se rattachant plus particulièrement à notre pays sont assez nombreux au Trocadero ; ils ont fourni des données curieuses sur plus d'une coutume de nos ancêtres.

Les antiques, ordinairement délaissés dans nos musées, ont ici un succès inaccoutumé. Les bronzes et les terres cuites des époques grecque et romaine sont si abondants, si merveilleux d'exécution et de grâce, si intelligemment présentés, qu'ils sont, pour une bonne partie du public, une véritable révélation.

Le Moyen-Age manifeste l'influence du christianisme sur les arts, influence si prépondérante que son action détermine plus tard les périodes glorieuses de la civilisation. Cette ère d'enfantement est représentée au Trocadéro par des trésors inestimables provenant des églises, des monastères. L'orfévrerie, la glyptique, les tissus, les broderies, les manuscrits, montrent tout ce que ces temps, appelés volontiers barbares par leurs détracteurs, ont produit de chefs-d'œuvre.

L'art de cette époque avait déjà acquis un niveau si élevé qu'on lui emprunte sans cesse des modèles que nos artistes modernes, malgré tout leur talent, ont peine à égaler. Les collections de MM. Ambroise Firmin-Didot, de Rostschild, Moser, Basilewski, Spitzer, ont fourni des raretés dont chacune est assez importante pour faire la gloire d'un musée public.

M. Basilewski mérite entre tous une mention spéciale, tant son concours a été important. Ivoires, pièces d'orfévrerie, manuscrits, armes, émaux champlevés et peints, faïences de Palissy, majoliques, etc.; il a fourni des spécimens splendides de tout ce que les

arts ont produit depuis le commencement du Moyen-Age jusqu'au XVIe siècle.

Aussi a-t-on consacré une salle spéciale aux envois de ce collectionneur hors ligne. Une grande vitrine est pleine de majoliques signées des premiers maîtres de l'époque. Une autre, non moins grande, ne contient absolument que des émaux peints, tous exécutés par les Pénicaud, Jean Limosin, Pierre Raymond et Nouailher. Une troisième est toute composée de pièces majeures de Bernard Palissy: elle en contient quarante-cinq !

L'orfévrerie et les ivoires occupent une bonne partie de la salle et nécessitent plusieurs heures pour en faire un examen simplement sommaire.

Un seul fait fera juger de l'importance de cette collection ; la grande amphore hispano-moresque qui se trouve à l'entrée de la salle a été payée 230,000 fr. par son propriétaire. Les richesses contenues dans cette salle sont assurées pour une somme de 1,800,000 fr.

Mais la partie tout à fait éblouissante de l'exposition rétrospective est celle qui se rapporte à la Renaissance. Dans les salles qui lui sont consacrées, il n'y a positivement que des chefs-d'œuvre. L'on est émerveillé, fasciné par les bronzes, les marbres, les émaux, les faïences, les bijoux et les armes. On y voit des œuvres de Michel-Ange, de Luca Robbia, et de tous les grands artistes du XVIe siècle.

Là encore se sont donné rendez-vous des collectionneurs comme MM. de Rotschild, Dreyfus, Sellières, baron Davillier, Ephrussi. Ici ce sont les fameuses faïences dites de Henri II, parmi lesquelles se trouvent les chandeliers qu'on payait déjà 20,000 fr., il y a vingt-cinq ans, et qu'on n'aurait pas aujourd'hui à moins de 30,000 fr. Sur ce coussin repose moelleusement un sabre vénitien trouvé entre les mains d'un rustre qui s'en servait pour fendre du bois et qui a été payé 50,000 fr. A côté, cette petite clef italienne, d'un travail si merveilleux, a été achetée 35,000 fr. Il se trouve également là des pièces signées de Benvenuto Cellini et des orfévres les plus renommés de cette époque.

C'est encore dans cette partie de l'Exposition que se trouvent les fameux émaux de Chartres, représentant les douze apôtres, par Li-

mosin, et un des sept exemplaires connus de la Bible de Guttemberg, le premier livre imprimé avec des caractères mobiles.

On a fait les honneurs d'une salle particulière à la belle collection d'armures de M. Spitzer. Il y a dans les vitrines qui la garnissent des raretés incomparables, des armures historiques et des merveilles de damasquinerie.

Dans une des vitrines de cette salle, au milieu d'instruments de mathématiques anciens, se rencontre une fois de plus la preuve du *nil novi sub sole;* ce sont trois podomètres — nous disons bien, des podomètres ! — dont le plus ancien remonte à Henri IV.

Un peu plus loin, nous retrouvons dans une salle spéciale la splendide collection historique polonaise qui avait eu tant de succès en 1867, et qui se compose principalement d'objets du XVIIe siècle, ayant presque tous fait partie du trésor royal de Pologne.

Les salles suivantes sont consacrées aux dix-septième et dix-huitième siècles. On ne saurait croire l'immense quantité d'objets qu'elles renferment.

A cette époque apparaissent les *bibelots;* et, hâtons-nous de le dire, leur valeur, parfois considérable, n'est que la juste récompense du talent qui a procédé à leur exécution.

Les faïences de Rouen et de Nevers, les porcelaines de Saxe et de Sèvres, les boîtes à mouches, à bonbons et à tabac, les bijoux finement travaillés, les meubles élégants, les bronzes, les reliures de luxe, les miniatures incomparables, tout cela captive et retient puissamment tous les visiteurs.

Les grands maîtres luthiers seraient fiers s'ils voyaient l'importance donnée à leurs œuvres. Outre les Amati, les Guarnerius, les Montegnana, les Stradivarius, provenant de diverses collections, le Conservatoire de musique a prêté des raretés inestimables.

Enfin, toutes ces richesses, toutes ces splendeurs sont accompagnées de tapisseries rares, tellement nombreuses qu'on a pu en décorer tous les murs. Entre toutes brillent par l'éclat des tons, l'ampleur de la composition et leur merveilleuse exécution, les tapisseries flamandes du seizième siècle et les Gobelins du dix-septième.

Au-dessus du vestibule, on a disposé une salle uniquement consacrée aux arts de l'Orient. Parmi le splendide choix d'objets variés, il convient de remarquer surtout, comme ayant un cachet plus par-

ticulier, les riches *moucharabiehs* arabes, les faïences et les manuscrits de la Perse. Dans ces derniers surtout brille une richesse de style inimaginable, alliée à une perfection supérieure encore à celle de nos meilleurs manuscrits européens.

Cette splendide exposition est terminée par l'ethnographie des peuples étrangers, à laquelle on a consacré toute l'autre aile du Trocadéro.

Les premières salles sont affectées à l'Egypte, qui nous montre les plus anciens objets d'art du monde entier, de curieux vestiges de son organisation sous les Pharaons, des restaurations intéressantes de l'état de l'agriculture et de l'industrie à ces époques reculées. On a adopté une bonne classification qui divise les objets en deux séries principales : l'Egypte équatoriale et l'Egypte du bas Nil. Cette dernière comprend l'époque ancienne, la période des kalifes et l'Egypte moderne.

Nous passons ensuite dans l'Indo-Chine et nous trouvons de curieux moulages donnant une idée de l'immense importance des monuments du Cambodge sous ses anciens rois.

Le groupe principal représente des géants soutenant un serpent à sept têtes dressées en éventail ; il est la reproduction d'un des 540 groupes semblables qui ornent les portes de la ville d'Angkor-Thom.

Dans les salles suivantes, nous trouvons de fort belles choses provenant de la Chine, du Japon, et dont la fabrication remonte au XVIIe siècle. Mais la portion la plus curieuse de cette partie est sans contredit la collection de M. Guimet, à laquelle une salle entière a été ménagée.

M. Guimet, collectionneur émérite en même temps que savant distingué, s'étant épris d'une belle passion pour l'étude des mystères religieux de l'Extrême-Orient, avait obtenu du gouvernement une mission qui lui facilitait ses travaux. Pour donner à ses investigations un corps palpable, il résolut d'emmener avec lui M. Régamey, peintre de grand talent, qu'il chargea de la partie artistique de sa mission. Ce sont les fruits de cette collaboration qui sont offerts à la curiosité publique. Les objets qui garnissent cette salle ont tous trait aux coutumes et usages des religions indienne, chinoise et japonaise. Les quarante-trois tableaux qui en couvrent

es murs, tous exécutés par M. Régamey, reproduisent des scènes, es types et des monuments religieux de l'Inde, de la Chine et du apon.

Le continent africain, malgré son étendue, est assez pauvrement eprésenté à cette exposition ethnographique. Le Maroc, les Cana-es, le Sénégal, Zanzibar, ne nous offrent que quelques armes bi-arres; mais la Guinée se montre particulièrement riche en ivoires culptés, d'un mérite réel.

En Amérique ont été recueillis de curieux monuments de la civi-sation ancienne du Mexique et du Pérou. Quant aux contrées nord e ce continent, elles apportent, par la grossièreté de leurs instru-ents, une preuve de plus en faveur de la vérité que nous rappelions ut à l'heure à propos des origines humaines. A son tour, l'Océa-e confirme encore plus l'exacte ressemblance qui unit tous les ommes privés de civilisation, quels que soient l'époque et le eu de leur apparition sur le globe terrestre.

Qui le croirait? l'Europe n'est représentée dans cette partie du rocadéro que par la Belgique, l'Espagne et les pays scandinaves.

La Belgique donne quelques pièces exceptionnelles, mais dont nombre est peu en rapport avec les richesses artistiques et les uvenirs curieux dont ce pays est rempli. Cependant, elle expose ne fort belle collection d'instruments de musique et de splen-des tapisseries qui démontrent, par la comparaison avec les pro-uits actuels, la profonde fidélité du peuple flamand à l'esprit de ses res.

L'Espagne se distingue par l'originalité réelle des objets exposés ns les salles qui lui sont consacrées. Elle présente de nombreux hantillons de l'art hispano-arabe et mudéjare. Elle est surtout re-arquable par la splendeur des armures et des pièces d'armures 'elle expose. Un seul mot donnera l'explication de cette valeur ceptionnelle : ces objets sont tirés du fameux *Armeria Real* de drid.

Au centre est une armure équestre complète provenant de Charles-int. A côté, la splendide armure du fameux duc d'Albe que le uvernement espagnol a refusé d'abandonner pour 300,000 fr. ; y voit aussi celle de Christophe Colomb et une autre qui appar-t à Philippe III.

A la suite, la petite république de Saint-Marin expose plusieurs instruments de musique, et entre autres, le premier piano construit par Bartholomeo Cristofori, de Padoue.

Nous terminerons notre visite par un coup d'œil sur quelques groupes tirés du musée ethnographique scandinave de Stockholm et présentés par le docteur Hazelius, son fondateur.

Ces groupes, qui attirent à juste titre la foule, sont des reproductions d'intérieurs et de scènes de la vie intime des peuples scandinaves, dans lesquels figurent des personnages de grandeur naturelle.

Qu'on nous permette, en finissant, une légère critique. Puisque l'on prétendait faire à la fois une exposition ethnographique et rétrospective classée chronologiquement, il nous eût paru préférable de ne point confondre les œuvres des divers peuples ; on aurait distingué ainsi, aux époques diverses, ce que l'art était dans chaque nation. Au lieu de cela, on a mêlé dans les mêmes vitrines des objets français, espagnols, italiens, flamands ou allemands. Il résulte pour la masse des visiteurs que tout ce qui est compris dans l'aile gauche du Trocadéro, est dû exclusivement à des artistes français et que toute l'aile droite ne comporte que des œuvres étrangères. Il n'en est rien. Nous le répétons : cette idée, qui a sans doute échappé aux organisateurs de l'Exposition, aurait, selon nous, ajouté un mérite de plus à leur œuvre déjà si remarquable.

P. Brunet.

DE L'ART ROMAN PRIMITIF

DANS LE DÉPARTEMENT DE L'AISNE

d'après M. Édouard Fleury

L'ouvrage que M. Édouard Fleury vient de publier sous le titre d'*Antiquités et Monuments du département de l'Aisne* est assurément l'un de ceux qui feront le plus d'honneur à l'archéologie française. Tout en circonscrivant ses études dans les étroites limites d'un département, l'auteur remue beaucoup d'idées générales, et ses conclusions, qui, au premier abord, peuvent paraître téméraires, sont peut-être de nature à modifier, en certains points, des théories qui paraissaient irrévocablement fixées par les maîtres de la science. C'est surtout en ce qui concerne les origines de notre architecture que le savant membre de la Société académique de Laon a rompu avec les principes chronologiques établis par M. de Caumont, M. Ludovic Vitet et d'autres sommités de la science monumentale. Il a naturellement rencontré des adversaires convaincus qui l'ont presque anathématisé comme un audacieux hérétique, sans respect pour les traditions de l'école officielle ; mais, d'un autre côté, il a converti à son système plusieurs archéologues éminents et inspiré tout au moins des doutes à plusieurs autres. La question ne saurait manquer d'être mise à l'ordre du jour, et, après avoir été agitée dans les Sociétés savantes de Picardie et dans les Congrès de la Sorbonne, elle se posera forcément sur bien des points, à l'étranger comme en France. Aussi ne venons-nous pas ici faire un compte-rendu des deux magnifiques volumes où M. Fleury a montré une fois de plus qu'il manie aussi bien le crayon que la plume. Nous laisserons de côté tout ce qui concerne les antiquités préhistoriques,

celtiques, gallo-romaines, franco-mérovingiennes, pour ne nous occuper que des productions primitives de l'art roman. Nous nous abstiendrons de toute discussion, ne voulant et ne pouvant encore émettre une opinion suffisamment sûre d'elle-même. Nous devons donc attendre le troisième volume qui contiendra les études détaillées que M. Ed. Fleury nous promet sur l'architecture religieuse du Xe au XVI siècle. D'un autre côté, nous connaissons bien, il est vrai, un certain nombre des monuments cités par l'auteur ; cette année même, nous avons visité les églises de Bruyères, Vorges, Chivy, Etouvelle, Laval, Presles, Nouvion-le-Vineux, Ureel, etc. ; mais

Chapiteau à personnages de Chivy.

nous nous proposons de revoir moins rapidement ces curieux monuments qui se pressent si nombreux dans les admirables vallées du Laonnois, et nous serons alors plus en mesure de formuler nos appréciations. Aujourd'hui nous voulons seulement résumer les considérations générales que notre savant collègue a consacrées, dans son deuxième volume, au style roman primitif.

Nos lecteurs pourront ainsi se rendre compte du système conçu par un sagace et patient observateur dont on peut combattre certaines conclusions, mais dont les descriptions et les dessins offrent une fidélité rigoureuse qui doit inspirer une confiance absolue dans les prémisses qu'il nous pose.

M. Ludovic Vitet, dans un Rapport rédigé en 1831 sur les monuments du nord de la France, avait affirmé qu'il ne restait dans le département de l'Aisne aucun débris qui fût antérieur au XIIe siècle. Plusieurs archéologues ne se sont pas laissé intimider par une attestation aussi radicale ; ils ont restitué au VIIe siècle des chapiteaux trouvés dans les fondations du portail de Saint-Yved de Braine ; au IXe siècle, la crypte à trois niches de la collégiale de Saint-Quentin ; au Xe, la crypte de Saint-Léger de Soissons, les trois absides semi-circulaires de Bruyères ; au XIe, certaines portions de l'église de Glennes et le chocher de Nouvion le Vineux dont une vieille inscription fait sûrement remonter la construction à l'an 1051.

L'examen des curieux chapiteaux de Saint-Thibaut, de Jouaignes et de Chivy ont amené M. Fleury à généraliser davantage la question, et il s'est demandé s'il y a eu dans les contrées qu'il habite des églises érigées dès le Ve siècle ; si, comme on l'admet assez généralement, elles ont toutes été bâties en bois ; si, enfin, elles ont laissé des traces appréciables, des débris que leurs caractères artistiques permettent de reconnaître et de classer chronologiquement.

Les Actes des Saints et d'autres documents historiques prouvent évidemment que le premier soin des propagateurs de l'Évangile fut d'ériger des oratoires, de petites églises où les chrétiens pussent se réunir pour accomplir leurs devoirs religieux, et cela à des époques plus anciennes que ne le suppose notre savant collègue. S'il y eut beaucoup de sanctuaires construits en bois, s'inspirant du plan des basiliques romaines et que bien des causes de destruction devaient complétement anéantir, il est également certain que l'on convertit

en églises un certain nombre d'anciens monuments païens, construits en pierre. Quand bien même des textes précis ne nous renseigneraient point à ce sujet, on se trouverait entraîné à cette conclusion par des inductions très-légitimes; cette supposition est même si naturelle qu'on en a abusé, en l'appliquant souvent à tort, par exemple au baptistère de Lanleff, à Saint-Jean de Poitiers, et, dans le département de l'Aisne, à Saint-Pierre-à-la-Chaux, de Soissons, dont l'abside paraît être du Xe siècle (voir page 496), et à l'église de Vieilarcy dont l'abside est peut-être antérieure au XIe siècle.

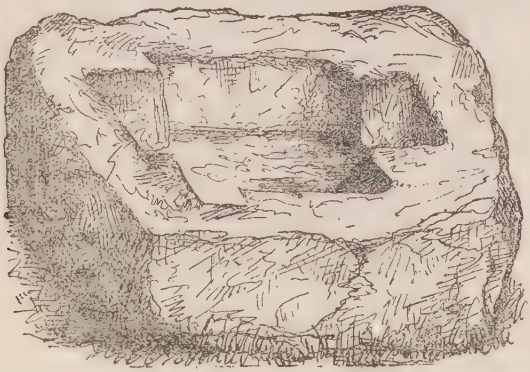
Abside de l'église de Vieilarcy.

En Picardie, il ne reste rien, si ce n'est quelques substructions, des temples romains utilisés par les populations chrétiennes. Partout de véritables églises se sont élevées sur leurs ruines.

L'usage de construire en bois les monuments civils et religieux était tellement général dans nos contrées qu'on disait d'un édifice qu'il était bâti à la gauloise, *more gallicano,* par opposition à la construction en pierre qu'on appelait *more romano.* Mais il faut admettre de nombreuses exceptions à ce système architectonique. Pour ne citer ici que quelques exemples, c'est en pierre, d'après les témoignages positifs des chroniqueurs que, vers l'an 630, un évêque de Cahors bâtit sa cathédrale ; que Dagobert, en 632, érigea l'abbaye de Saint-Denis ; que, vers la moitié du VIIe siècle, S. Ouen fonda une collégiale à Braine.

Les Mérovingiens et les Carlovingiens ont dû profiter des circonstances géologiques et construire leurs monuments, en bois dans le voisinage des forêts, en pierre là où se trouvaient des carrières faciles à exploiter, en briques là où abondait l'argile, et parfois allier dans une même construction ces trois genres de matériaux.

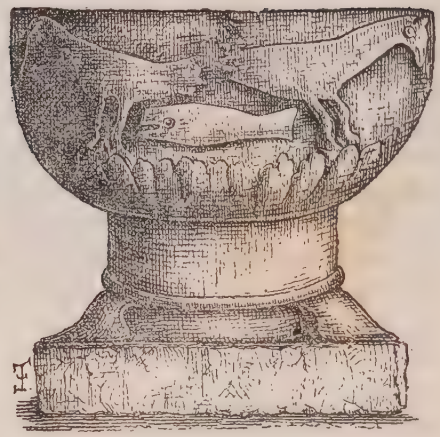
Ces églises primitives ont disparu ; mais il nous reste de ces époques reculées des substructions, des débris plus ou moins importants insérés dans la maçonnerie des églises postérieures, des cryptes, des chapiteaux, des colonnes, des cuves baptismales, etc.



Cuve baptismale de Concevreux.

M. Fleury considère comme remontant au IVe ou au Ve siècle une cuve reléguée dans le cimetière de Concevreux. C'est un énorme bloc de grès, à peine équarri, dans l'épaisseur duquel est creusée une excavation en forme de croix. Les fonts baptismaux de Lor,

Cuve baptismale de Lor.

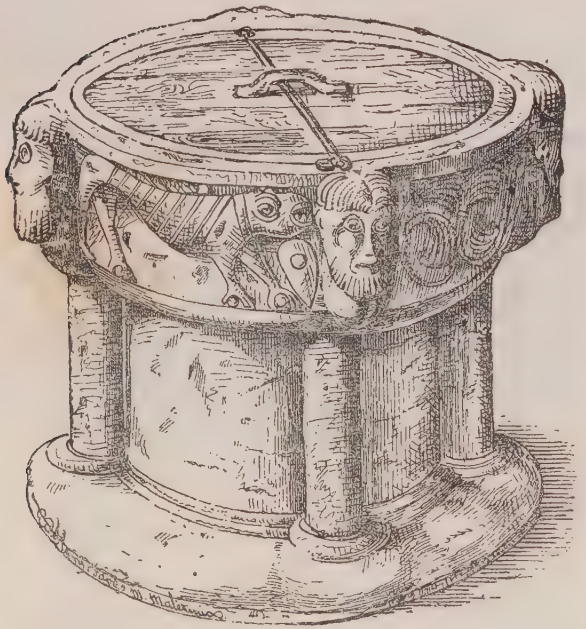


Cuve baptismale de Prouvais.

dont les supports sont relativement modernes, ont la forme assez rare d'un *dolium* antique : c'est un souvenir du simple tonneau de bois dont on se servit d'abord dans beaucoup d'églises rurales.

Cuve baptismale de Chivy.

D'autres cuves, antérieures au XIIe siècle, sont décorées d'animaux affrontés, de monstres symboliques, de poissons, de feuillages, de capricieux rinceaux et de grossières moulures.



Fonts de Lesquielles-Saint-Germain.

Les cryptes construites en sous-sol ont pu braver l'action destructive du temps. Dans l'origine, c'est là qu'on déposait les corps saints qui devenaient aussitôt l'objet de la vénération des fidèles ; la plupart de ces antiques *martyria* ont été remplacés par les cryptes que l'on construisit pour les nouvelles églises érigées du VIIe au IXe siècle. C'est probablement au VIIe que remonte une partie de la crypte de Saint-Quentin dont M. Ch. Gomart a publié la description dans notre *Revue*.

La crypte de Saint-Médard de Soissons, célèbre par tant de souvenirs historiqnes, n'est probablement pas antérieure au IXe siècle. M. Lud. Vitet l'attribue au XIe, parce que, dit-il, « elle se termine par cinq absides et qu'elle communique à l'église supérieure par deux escaliers correspondant aux latéraux ». Or, ces prétendues absides n'existent pas, et les deux escaliers ont été pratiqués très-postérieurement pour les besoins du pèlerinage.

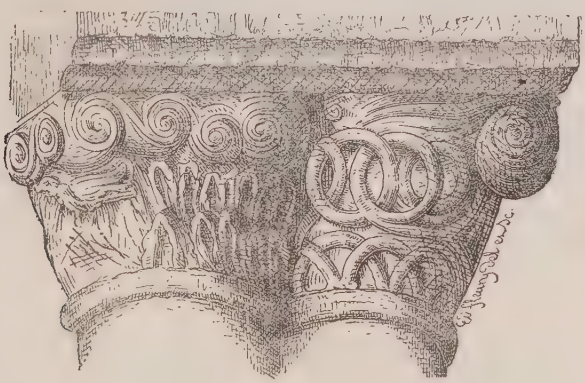
Parmi les chapiteaux illustrés les plus curieux que dessine et dé-

crit M. Fleury, nous remarquons ceux de Bazoches, de Trucy, de Saint-Thibaud, de Mont-Notre-Dame, de Jouaigne et surtout ceux de Chivy.

Chapiteau aux monstres, de Saint-Thibaud.

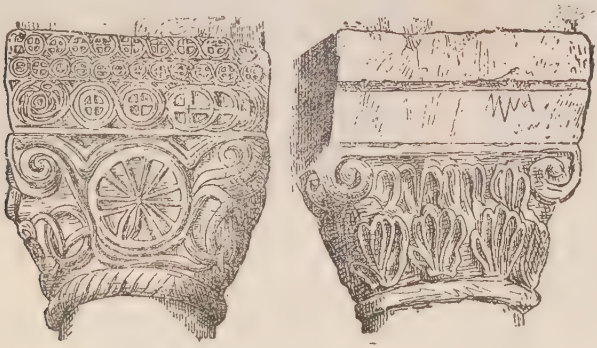
De vieux fragments insérés dans des monuments plus jeunes ont été souvent confondus par les archéologues avec l'ensemble de la construction : mais un examen plus attentif démontre leur raccord et leur antériorité. A des époques très-diverses et dans tous les pays, les constructeurs ont souvent utilisé les débris d'anciens monuments : c'était une économie de temps et d'argent, et, d'ailleurs, on établissait ainsi un lien de filiation entre le monument détruit et celui qui lui succédait. C'est à Chivy que ces exemples sont le plus nombreux et le plus frappants. Dans cette église souvent remaniée,

les styles du XIIe, du XIIIe et du XIVe siècle ont laissé leur visible empreinte. Si quelques chapiteaux accusent évidemment le style romano-byzantin, il en est d'autres qui sont bien antérieurs à cette époque. Pourquoi aurait-on composé un chapiteau géminé du chœur



Double chapiteau archaïque à Chivy.

avec deux fragments de chapiteaux étrangers l'un à l'autre et d'ornementation disparate? Plus loin, la décoration linéaire n'est-elle



Chapiteaux de Chivy.

point tout à fait analogue aux motifs si connus des bijoux mérovingiens? Les grossières représentations d'un autre chapiteau historié (voir le dessin de la page 462) n'ont-elles pas une frappante analo-

gie avec les figurines rudimentaires des plaques franques de ceinturon et les vignettes des manuscrits carlovingiens?

A Chivy et dans d'autres églises du diocèse de Soissons, on retrouve dans les chapiteaux archaïques, un souvenir incorrect de la volute romane; mais elle se diminue, quand elle ne disparaît pas tout à fait, pour céder sa place à des masques humains. La panse du chapiteau est tantôt cubique, tantôt arrondie et tantôt taillée en cône renversé. Les tailloirs se composent toujours de plusieurs plates bandes inégales. Si certaines palmettes rappellent encore un peu l'acanthe romaine, on voit en même temps surgir des motifs tout à fait inconnus à l'antiquité, comme les nattes, les frettes, les chevrons, les damiers, etc.

Chapiteau du chœur de Trucy.

Les chapiteaux de Chivy et quelques autres dateraient du VIIe au IXe siècle, d'après M. Fleury; du Xe au XIe, selon M. Déy; du XIIe, selon d'autres. Sans vouloir nous prononcer encore sur une question si controversée, nous nous bornerons, en terminant, à faire une remarque générale. Il nous paraît évident que le nord de la France et surtout les régions qui forment aujourd'hui les provinces de l'Ile-de-France et de la Picardie ont toujours été très précoces, très inventives, très primesautières et surtout très en avance en matière

d'art sur les autres contrées. Ainsi, par exemple, l'ogive qu'on proclamait ne dater que du XIIe siècle, apparaît au XIe à Cambronne, à Saint-Germer, à Saint-Leu d'Esserent, à Lagny-le-Sec, etc. Pourquoi donc certains autres caractères architectoniques qui, partout ailleurs, accusent le XIIe siècle, ne remonteraient-ils pas, dans nos régions du nord, à une époque antérieure? Par exemple, parce qu'on a constaté d'une manière générale que les pattes des bases n'apparaissent en France qu'au XIe siècle, est-il bien sûr que celles de Chivy ne soient pas plus anciennes, d'autant plus qu'on en voit en Allemagne dès le IXe siècle? Ne serait-il pas étrange que le nord français n'ait rien construit en pierre, rien sculpté avant le XIe siècle, alors que les autres contrées nous offrent d'assez nombreux monuments antérieurs au Xe siècle, par exemple la crypte de Saint-Laurent à Grenoble, les baptistères de Lanleff et de Saint-Jean de Poitiers, les chapelles de Saint-Quesnin (Vaucluse) et de Langon (Ille-et-Vilaine), la façade de Savinières (Maine-et-Loire), et des parties importantes des églises de Venasque (Vaucluse), de Gennes (Maine-et-Loire), de Domagné (Ille-et-Vilaine) et de Saint-Martin d'Angers?

Arrêtons-nous ici pour rester fidèle à notre promesse de ne pas entrer dans le domaine de la discussion. Mais, en terminant, nous devons faire remarquer que quand bien même le système de M. Fleury ne triompherait pas complètement dans le monde savant, son splendide ouvrage sur les *Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, qui embrasse bien d'autres questions, n'en restera pas moins le modèle des statistiques archéologiques que doivent ambitionner tous les départements riches en souvenirs du passé.

J. Corblet.

LE MONUMENT

DES GÉNÉRAUX CLÉMENT THOMAS ET LECOMTE

Dans la grande avenue du Cimetière de l'Est, à Paris, en se dirigeant sur la gauche, après avoir passé devant la copie du sarcophage des Scipions que le savant Beulé voulut qu'on rappelât sur sa tombe, et avant d'arriver à la chapelle où furent déposés les restes de l'illustre Rossini, le visiteur rencontre un monument, à la fois politique et religieux, sur la face principale duquel une *croix*, se détachant en or sur la pierre, domine ces mots, RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, monument pour l'érection duquel l'Assemblée nationale de la France et le Conseil municipal de Paris unirent leurs votes unanimes, monument qui recouvre la dépouille mortelle de deux victimes de nos guerres civiles, des deux premières victimesde la *Commune de 1871*, LES GÉNÉRAUX CLÉMENT THOMAS ET LECOMTE.

Ce n'est pas à nous qu'il appartient, dans une Revue d'art surtout, de discuter l'opportunité qu'il pouvait y avoir à suivre jusqu'au bout ce grand exemple donné par la mort et à réunir ainsi, dans la même tombe, le général officier supérieur de l'armée régulière et le général commandant en chef la garde nationale ; tout au plus pouvons-nous, au point de vue de la composition architecturale, regretter que les inscriptions, que nous transcrivons ci-dessous, servent seules à caractériser ces deux victimes du 18 mars.

Nous lisons donc sur ce monument :

CLAUDE MARTIN
LECOMTE
GÉNÉRAL DE BRIGADE
COMMANDEUR DE L'ORDRE
DE LA LÉGION D'HONNEUR
ET DE S^T GRÉGOIRE-LE-GRAND
NÉ A THIONVILLE - MEURTHE -
LE VIII SEPTEMBRE MDCCCXVII

JACQUES LÉONARD
CLÉMENT THOMAS
EX-REPRÉSENTANT DU PEUPLE
GÉNÉRAL COMMAND^T EN CHEF
LA GARDE NATION^E DE PARIS
EN MDCCCXLVIII. EN MDCCCLXX
NÉ A RONZAC - GIRONDE -
LE XXI DÉCEMBRE MDCCCIX

En revanche, il nous a été tout-à-fait impossible, à cause de la hauteur de l'inscription et de la faible dimension des lettres, de pouvoir lire le texte du décret national (c'en est un, croyons-nous), placé dans la partie supérieure, au-dessous de la croix, et commençant par ces mots :

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Il y a même là une remarque utile à faire, c'est que des inscriptions aussi importantes et placées aussi en vue (c'est-à-dire faites pour être lues), devraient permettre au visiteur, tant par les dimensions que par l'espacement des caractères, de les facilement déchiffrer.

Nous avons cependant pu lire, sur la face postérieure, les lignes suivantes rappelant le vote du Conseil municipal :

CONCESSION A PERPÉTUITÉ
PAR DÉLIBÉRATION DU CONSEIL MUNICIPAL DE PARIS
XXV NOVEMBRE MDCCCLXXI

Ceci dit à l'endroit des inscriptions, nous ajouterons quelques mots sur l'œuvre elle-même, œuvre dans laquelle la sculpture monumentale et la sculpture d'ornements s'allient à une heureuse composition d'architecture dont l'auteur est M. Coquard, architecte du Gouvernement, chargé des travaux d'achèvement de l'Ecole des Beaux-Arts.

La pierre choisie, déjà un peu ternie par l'air, mais d'un grain très-fin et bien susceptible de poli, donne à l'œuvre entière une certaine unité et un ton uniforme que relève seulement l'or appliqué sur les inscriptions, la croix et les couronnes.

La figure symbolique, tenant un glaive et une couronne, et personnifiant ainsi le courage et la gloire, est d'un caractère noble quoique un peu vague, à moins que l'écusson de la ville de Paris, placé sur sa poitrine, n'en fasse l'emblème de cette cité, mère de tous les héroïsmes et de toutes les défaillances, et, en résumé, la plus malheureuse victime des tourmentes révolutionnaires.

La sculpture d'ornements (fleurons, palmes ou rinceaux), assez sobre et d'un emploi judicieux, se marie bien avec l'architecture et, sans trop attirer l'attention, la retient en la charmant.

Somme toute, ce monument, malgré les difficultés si diverses qu'offrait le programme, fait grand honneur à son auteur, M. Coquard, et à ses collaborateurs, artistes sculpteurs ou constructeurs, et doit de plus à sa hauteur qui le fait dominer les édicules voisins, une partie, mais non la plus grande, de l'effet imposant qu'il produit.

Charles Lucas, *Architecte.*

MONUMENT DES GÉNÉRAUX CLÉMENT THOMAS ET LECOMTE

AU PÈRE LACHAISE

Construit par M. Cocard, architecte des Beaux-Arts.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

Procès-verbaux des séances.

(Extraits.)

Séance du 15 février 1878. — Le Conseil est appelé à discuter le programme des questions qui seront soumises à l'examen de la Commission de l'Art chrétien pendant le prochain congrès catholique.

Les deux questions suivantes sont admises :

1° Communication et examen du projet d'organisation d'une École catholique des Beaux-Arts, rédigé par la Société de Saint-Jean sur la demande qui lui en a été faite par le Comité de Lille et conformément au vœu exprimé par le congrès de l'année 1877.

2° Les clochers. — Quel est l'emplacement que doit occuper le clocher dans les églises romanes, ogivales et de la Renaissance, au point de vue de la tradition et de l'architecture.

Séance du 1er mars. — L'ordre du jour appelle la discussion de la troisième question à proposer au congrès.

Après un exposé de M. Félix Clément, cette question, qui a pour objet le chant d'église, est ainsi posée :

« Rechercher les moyens de donner aux chants de la liturgie une prépondérance dans les offices publics sur les œuvres de musique sacrée, de telle sorte que les assistants puissent participer plus directement aux solennités des dimanches et fêtes. »

Séance du 21 mars. — M. Félix Clément rend compte d'une publication de M. G. Rohault de Fleury sur le *Dôme de Sienne.*

Ces notes, rédigées avec beaucoup de science, sont accompagnées de plans et dessins qui prouvent que les grands édifices du Moyen-Age ont été construits sur des plans élaborés avec soin. M. Félix Clément se chargera de transmettre à M. G. Rohault de Fleury les remerciments de la Société.

M. Laverdant fait part d'une étude sur le symbolisme chrétien à propos du blason de S. S. le Pape Léon XIII.

Séance du 4 avril. — M. le duc de Brissac donne communication d'une lettre de Mlle J. de Belley demandant à la Société d'organiser une exposition d'art chrétien pendant l'Exposition universelle.

La question est examinée. Il est reconnu que la Société ne peut en ce moment répondre à ces bons désirs.

La question d'une médaille à préparer pour les sociétaires et propre à être donnée en récompense aux artistes est remise à l'étude.

On n'a pas trouvé à la Monnaie de coin qui pût servir à notre œuvre. M. Félix Clément propose comme emblème le monogramme du Christ ☧ tel qu'on le trouve aux Catacombes, berceau de l'art chrétien, avec A et Ω.

Cette proposition est accueillie et la forme circulaire adoptée de préférence à la forme elliptique.

M. Félix Clément donne lecture d'un travail sur la *Poésie chrétienne au Moyen-Age*, qui doit être publié dans le prochain numéro de la *Revue.*

Séance du 29 avril. — M. le duc de Brissac donne lecture d'une lettre du Comité catholique de Bordeaux priant la Société de lui procurer un choix de bonnes images. M. Laverdant veut bien se charger de les choisir sur le catalogue, d'après les indications du Comité de Bordeaux.

M. le Président communique le catalogue imprimé de la vente des dessins et livres ayant appartenu à notre regretté confrère Savinien Petit, et annonce que les peintures restées inachevées dans la chapelle des Franciscains (rue des Fourneaux) ont été confiées à M. Janmot, membre de la Société.

Séance du 6 mai. — M. Félix Clément communique plusieurs dessins et épreuves en plâtre de la médaille que la Société se propose de faire

frapper, et veut bien se charger de s'entendre avec l'artiste pour les modifications de détail et l'exécution du coin.

M. le duc de Brissac annonce qu'une messe de *Requiem* sera célébrée dans la chapelle particulière de Mlle de Mauroy pour le repos de l'âme de notre confrère Savinien Petit. Tous les membres de la Société résidant à Paris y seront convoqués.

M. Laverdant propose de rendre compte dans une prochaine séance du cours d'esthétique de M. Charles Blanc. La proposition est acceptée.

Séance du 13 *mai.* — M. le Président donne communication d'une lettre du R. P. Vasseur, proposant d'introduire la question de l'imagerie pour les missions dans les délibérations du prochain Congrès catholique.

Un rapport serait lu et une exposition serait faite des œuvres déjà publiées.

Le rapport pourra être présenté à la Commission. Quant à l'exposition, elle ne pourra avoir lieu qu'avec l'autorisation du Comité catholique, et si le local le permet.

Séance du 20 *mai.* — M. le Président donne lecture d'une lettre de M. V. Méniolle, qui fait hommage à la Société de la première livraison d'images publiées par la Société de Saint-Luc.

L'ensemble de cette livraison répond au programme d'imagerie tracé par la Société de Saint-Jean. Elle fera l'objet d'un compte-rendu dans la *Revue de l'Art chrétien.*

Les épreuves sur papier de Chine sont déposées aux archives de la Société.

M. Félix Clément présente une nouvelle esquisse du projet de médaille. Les membres présents demandent que le module de 45 *mm.* soit adopté de préférence à celui de 36.

Séance du 17 *juin.* — M. le Président dépose sur le bureau une brochure intitulée : *Quelques mots sur le Requiem de M. Charles Poisot.*

La messe annoncée a été célébrée pour le repos de l'âme de notre confrère Savinien Petit, dans la chapelle du *Corpus Domini*, chez Mlle de Mauroy.

Pendant la messe, plusieurs motets de circonstance, composés par M. Félix Clément, ont été exécutés par des artistes de talent, sous la direction de l'auteur.

M. l'abbé Brettes a prononcé une allocution sur le rôle des Beaux-Arts dans la religion, et a tracé, avec autant d'élévation que de délicatesse, un éloge de Savinien Petit.

La cérémonie a eu un caractère particulier de piété et d'émotions douces causées par le souvenir de notre cher confrère encore présent au

milieu de nous par ses ouvrages. Les regards des assistants se portaient tour à tour sur le beau tableau du *Saint-Sacrement* qui occupe le fond de la chapelle et sur un carton représentant *S. Joseph averti par l'ange pendant son sommeil*.

Ces manifestations de l'art chrétien, par des ouvrages aussi distingués, par une musique véritablement religieuse et par l'éloquence, ont produit sur l'auditoire une heureuse impression.

A cette occasion, Mlle de Mauroy a fait don à la Société d'une peinture sur toile, représentant S. Jérôme, et dont le style est celui de l'école italienne du XVIIe siècle. M. le duc de Brissac est prié d'adresser au nom de la Société des remercîments à Mlle de Mauroy.

Pour donner un emploi immédiat à la médaille qui va être gravée, M. Félix Clément propose l'ouverture d'un concours de peinture. Cette proposition, prise en considération, sera examinée dans une prochaine séance.

Séance du 24 juin. — M. le Président donne communication d'une lettre de M. le Baron d'Avril, exprimant tous les regrets que lui a causés la perte de M. Savinien Petit.

M. d'Avril applaudit à l'adoption de la *Revue de l'Art chrétien* comme organe de la Société et recommande la persévérance dans l'étude de la question de l'imagerie.

M. Félix Clément rend compte d'une méthode pour faciliter la lecture du plain-chant, publiée par M. l'abbé Rémond, curé du diocèse de Sens. Elle consiste à remplacer la note sur la portée par une lettre qui précise le nom de la note et dispense de la connaissance des clefs. Ce système, n'offrant rien qui dénature les faits musicaux, peut être utilisé dans les paroisses rurales, comme initiation à la véritable lecture musicale.

Séance du 1er juillet. — On reprend la discussion du concours à ouvrir. Ce concours est admis en principe.

M. Michel propose de demander un carton d'une seule figure. Il voudrait qu'on adoptât pour sujet : *La Sainte Vierge au pied de la croix.*

Les membres présents sont d'accord pour demander un carton. Il reste à préciser le sujet. La décision sera prise dans une autre séance.

Séance du 8 juillet. — On reprend la discussion sur le sujet à mettre au concours. Le sujet proposé par M. Michel est celui-ci : *La Sainte Vierge au pied de la croix : Stabat Mater dolorosa.*

M. Laverdant propose d'y ajouter S. Jean notre patron. Un membre fait observer qu'une composition comprenant deux personnages entraînerait trop de frais pour les concurrents.

M. Laverdant fait observer en outre qu'en général les sujets des tableaux

religieux sont empruntés aux Mystères douloureux, et qu'il est désirable que les Mystères joyeux et glorieux ne soient pas mis de côté.

M. Félix Clément donne ensuite lecture d'un projet de programme qui est adopté après discussion.

Séance du 15 *juillet.* — M. le comte de Waziers donne lecture d'une étude sur le travail de M. G. Rohault de Fleury, le *Dôme de Sienne*. Cette étude sera publiée dans la bibliographie de la *Revue*.

M. Anthyme Saint-Paul donne communication d'un article sur *les clochers*, qui sera publié dans la *Revue*.

M. Paul Depelchin a bien voulu promettre une notice nécrologique sur M. Savinien Petit.

M. le Cte de Waziers annonce que le Comité catholique de Lille a acquis une partie des calques faits par M. Savinien Petit dans les Catacombes de Rome.

Plusieurs exemplaires des vœux émis par le Congrès catholique de Lille en 1877 sont mis à la disposition des membres de la Société.

Séance du 22 *juillet.* — M. Félix Clément dépose sur le bureau une empreinte sur plâtre, épreuve définitive de la médaille dont l'exécution a été votée par la Société. La médaille sera en bronze ; elle pourra, suivant les destinations auxquelles on l'affectera, être frappée en argent, en vermeil ou en or. Elle porte sur la face le monogramme du Christ ☧ accosté de l'A et de l'Ω, entourés d'un cordon de perles, et en exergue cette légende : SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN : ART CHRÉTIEN. Au revers, une couronne formée de deux branches de laurier encadrant l'espace destiné à contenir le nom de l'impétrant, et en exergue la légende : NON NOBIS, DOMINE, NON NOBIS, SED NOMINI TUO DA GLORIAM.

Séance du 25 *octobre* 1878. — M. Félix Clément donne lecture de la dernière lettre qui lui a été adressée de Santiago par M. le baron d'Avril, dans laquelle l'attention des membres de la Société est appelée sur l'opportunité de la publication d'une image pour les souvenirs de mort.

« Peut-être, écrit M. le baron d'Avril, pourrait-on employer le *Crucifiement* de Frà Angelico dont la petite dimension laisserait beaucoup de place pour les inscriptions des noms et des invocations spéciales. La *Résurrection de Lazare* de Giotto serait aussi bien appropriée. Outre le tableau qui est à Padoue, Giotto a traité le même sujet à Assise dans un tableau où il y a moins de personnages. M. Levasseur, membre de notre Société, en a rapporté une bonne aquarelle. Les pays espagnols de l'ancien et du nouveau monde font une grande consommation d'images imprimées à Paris. Seulement il est nécessaire que le texte soit en langue espagnole. C'est une question à étudier au point de vue commercial. On fait des

images à Paris qui portent le texte ou une partie du texte dans les deux langues ; les textes sacrés en latin. » M. d'Avril se propose d'écrire sur ces questions à la Société de Saint-Luc.

M. Descottes signale la publication d'une chromo-lithographie représentant le Christ d'ivoire, dit *Christ de Charles-Quint*. Le caractère particulier de cette œuvre motive l'examen de diverses questions relatives à la manière de représenter le corps du divin Sauveur sur la croix, surtout lorsqu'il s'agit d'une publication qui s'adresse à toutes sortes de personnes.

M. Champeaux, secrétaire-général des Comités catholiques du Nord et du Pas-de-Calais, adresse aux membres de la Société de Saint-Jean l'invitation d'assister à l'assemblée générale qui aura lieu les 27, 28, 29, 30 novembre et 1er décembre de cette année à Lille. La vice-présidence de la section de l'enseignement, de la propagande et de l'art chrétien a été offerte à M. Félix Clément. Les membres présents à la séance l'invitent à accepter cette fonction.

Une messe de *Requiem* pour Sa Sainteté Pie IX sera exécutée dans l'église de Notre-Dame-de-la-Treille, le 29 novembre. La musique en a été composée par M. Luigi Moroni, premier lauréat du concours de 1877.

Le R. P. Martinov met sous les yeux des confrères plusieurs fascicules des publications de la *Société des anciens textes* à Saint-Pétersbourg. C'est la reproduction en fac-simile de manuscrits russes du Moyen-Age avec les enluminures et les vignettes en chromo-lithographie. Ces publications présentent un grand intérêt ; il en sera rendu compte dans la *Revue*.

M. le comte de Cadolle, président de la Société de Saint-Jean à Montpellier, envoie le 3e *Bulletin* de cette Société, contenant divers comptes-rendus des travaux, la liste des membres et les œuvres offertes.

M. l'abbé Mallet, professeur au séminaire de Séez, offre à la Société un exemplaire de la seconde édition de son *Cours d'archéologie chrétienne* (architecture), excellent manuel, digne d'être propagé.

Le secrétaire dépose une notice intitulée : *La chapelle du Sacré-Cœur dans l'église Saint-Seurin* de Bordeaux, envoyée par M. Jabouin, et le programme de l'*École de musique religieuse* projetée à Malines par M. J. Lemmens.

M. Félix Clément fait un rapport sur le système de notation de M. l'abbé S., présenté par M. Laverdant. L'auteur de ce système pense à tort que les principes de la musique sont difficiles à apprendre et la notation actuelle trop compliquée. L'expérience montre qu'en peu de mois on obtient des résultats satisfaisants dans la plus modeste église, avec des enfants de huit à douze ans, qui arrivent à chanter le plain-chant, les

contrepoints et même des messes en musique. Il suffit pour cela de confier la direction du chœur à un musicien capable et zélé.

M. Charles Poisot offre à la Société la partition de sa messe de *Requiem* et annonce qu'elle sera exécutée prochainement dans la chapelle des RR. PP. Barnabites. Les membres présents sont invités à y assister.

La séance est terminée par la lecture des questions proposées pour le congrès de Lille.

Société des vieux textes russes. — Il s'est produit en Russie, depuis quelques années, un mouvement très-sensible vers l'étude de son passé historique. L'apparition des recueils périodiques consacrés exclusivement à l'histoire nationale, surtout depuis le siècle dernier, les sociétés archéologiques établies à Saint-Pétersbourg, à Moscou et à Kiev, les congrès d'archéologie, les revues destinées à faire connaître les antiquités du pays, les musées formés dans le même but, tout cela indique un réveil intellectuel très-prononcé et élargit les horizons de la science. Loin de se ralentir, ce mouvement s'accroît de plus en plus, et vu les sympathies qu'il rencontre dans l'opinion publique, il ne paraît pas devoir s'arrêter de si tôt.

Parmi les sociétés littéraires écloses sous l'influence de ce courant regénérateur, il en est une qui doit particulièrement intéresser la Société de Saint-Jean. Il s'agit de la *Société des amateurs de l'ancienne littérature*, formée sur le modèle des associations analogues de Paris et de Londres. Elle n'a que deux ans d'existence tout au plus, et déjà elle a mis au jour toute une série de publications dont l'exécution matérielle — on a pu le constater à l'Exposition universelle de cette année-ci — ne laisse rien à désirer, et qui, par la variété des sujets qu'elles contiennent, intéressent également l'homme de lettres et l'historien, le philologue et le moraliste.

Les amis de l'art chrétien y trouvent aussi leur profit, et c'est à ce titre surtout que les publications de la dite Société méritent leur attention.

Tout en attachant une très-grande importance aux monuments littéraires qui se recommandent par leur rareté ou leur âge vénérable, cette Société n'a garde de négliger ceux qui jouissent, au contraire, d'une grande popularité et se perpétuent de génération en génération.

En voyant ce qu'elle a déjà donné au public, ce qu'elle est en train de publier et ce qu'elle se propose de nous offrir dans un avenir très-rapproché, on est en droit de dire que les artistes n'auront rien à envier aux savants ; et ce ne sont pas les premiers qui trouveront trop large la part qu'elle veut accorder aux *illustrations*.

Sans examiner ici les motifs de cette prédilection pour les écrits *illustrés* — motifs qui nous paraissent d'ailleurs très-justes — il suffit de constater le fait et d'en démontrer les résultats déjà existants. Les voici :

Nous plaçons en premier lieu le *Recueil des anciennes images gravées de la sainte Vierge*. Elles sont au nombre de neuf, auxquelles les éditeurs en ont ajouté d'autres pour servir de comparaison. *Notre-Dame de Rome ou de Lydda*, la plus intéressante de toutes, figure en tête du recueil ; c'est aussi une des plus anciennes icônes qu'on vénère en Russie. Viennent ensuite l'image de *N.-D. d'Ibérie*, provenant du Mont-Athos; notamment du couvent d'*Ivéron*, fondé par de nobles Géorgiens au IXe siècle, et un des vingt principaux monastères de la sainte Montagne. *Notre-Dame des Cryptes-Kiéviennes*, œuvre d'un artiste byzantin, nous transporte au commencement du christianisme en Russie, aux temps des SS. Antoine et Théodose, fondateurs de la vie monastique. L'image de *Notre-Dame à trois mains* ou τριχείρ. est une curiosité iconographique qui mérite d'être signalée. La troisième main qu'on voit au bas de l'image a été ajoutée pour perpétuer la mémoire du miracle attribué à la Mère de Dieu qui aurait rendu à S. Jean Damascène l'usage d'un bras coupé. Cette icône avait été apportée par S. Sabas, premier archevêque serbe, de Jérusalem au Mont-Athos, ainsi que celle de *Notre-Dame allaitant l'Enfant-Jésus*, sujet si connu au Moyen-Age et qu'on retrouve jusque dans les catacombes romaines.

Je passe les autres madones, pour mentionner celle de Vadopédi (au Mont-Athos), par laquelle se termine cet intéressant recueil que les éditeurs ont enrichi de notes bibliographiques et de légendes slavonnes d'une naïveté primitive.

La sainte Vierge occupe dans l'imagerie populaire des Russes une grande place ; rien n'est plus commun que les recueils imprimés de madones ; il en est où le nombre de celles-ci dépasse deux cents. Aussi la *Société des vieux textes* se propose-t-elle de faire suivre cette première série par plusieurs autres.

Les *Vies des Saints* illustrées forment une autre source qui est aussi abondante que peu explorée. Pour agir en connaissance de cause, la Société avait commencé par faire dresser un inventaire de toutes les *Vies* manuscrites qu'on connaît en Russie. Comme spécimen elle a publié la *Vie* de S. Alexis, métropolitain de Kiev, formant un volume de plus de 306 pages in-8°, et ornée presque d'autant de dessins, dont la première moitié est coloriée et la seconde faite au trait. Cette charmante reproduction intéressera les artistes plus encore que les historiens ou les philologues; quant à l'élégance et à la correction du dessin, elle prend le pas sur le calendrier

connu sous la dénomination de *Stroganovski*, espèce de guide de l'iconographe.

Une publication illustrée, d'un art tout à fait primitif, c'est le Synodicon ou l'Obituaire du couvent de Dédovsk ; elle rappelle les écrits analogues de l'Occident connus sous le nom de l'*Ars moriendi*, ainsi que l'explique M. Boulgakov dans un commentaire préliminaire.

La Société prépare, à l'heure qu'il est, les *Actes et la Vie de S.-Jean l'Evangéliste*, intéressants au point de vue de l'art local, ainsi que les *Actes de Pilate ou la Passion de N.-S.*

Mais ce qui excitera une attention bien plus grande et ce qui la mérite en effet, c'est la *Vie de S. Nicolas* le Thaumaturge. Elle forme un volume de 400 pages in-folio avec autant de dessins coloriés, dont plusieurs occupent la page entière. Les spécimens que nous avons eu la bonne fortune de voir et d'admirer font le plus grand honneur au talent de l'artiste chargé de la reproduction de l'original. Si le manuscrit était reproduit de la sorte en son entier, ce serait, sans contredit, un vrai joyau artistique ; mais lors même que, faute de ressources suffisantes, la Société se contenterait de reproduire ces images au simple trait, sauf à donner quelques pages en couleur pour servir de spécimen, ce sera toujours, parmi ses publications, une des plus belles et des plus recherchées.

Elle prépare également une édition illustrée de Cosmas *Indopleustès*, dont tout le monde connaît l'importance au point de vue littéraire et cosmogonique. Ce qui nous intéresse ici davantage, ce sont les nombreuses miniatures qui ornent l'exemplaire slavon, et dont quelques-unes manquent, dit-on, dans celui de la bibliothèque Vaticane. Quant à l'intérêt scientifique du texte lui-même, il ne lui fait pas défaut non plus ; sous ce rapport, on peut dire en général que les rédactions slaves contiennent bon nombre de données qui n'existent pas dans les rédactions occidentales des mêmes écrits ; elles peuvent, par conséquent, servir de complément à celles-ci.

Il serait prématuré de parler du précieux monument connu sous le nom d'*Izbornik* (recueil) *de Sviatoslav* (1073) et dont la Société a décidé la publication par la photogravure, grâce à la générosité d'un de ses membres, M. Morosov, qui n'a pas reculé devant les énormes sacrifices matériels qu'exige une pareille entreprise (50,000 roubles). Il suffira de dire que ce manuscrit, véritable perle de la littérature slavonne, n'a de rival que le fameux évangéliaire d'Ostromir (1056-1057) et qu'il contient plus d'une page illustrée. L'une d'elles représente la famille du prince Sviatoslav.

On le voit, la peinture occupe dans les publications de la Société dont

il s'agit une place fort honorable ; toutefois elle ne l'accapare pas à son profit exclusif, et il en reste encore pour d'autres branches de l'art chrétien notamment pour la musique ancienne. Dans un rapport, présenté à la Société, M. le prince Paul Viazemski, son principal promoteur, a appelé l'attention sur les richesses musicales ensevelies dans les anciens manuscrits et sur l'importance de faire connaître le système de la notation neumatique, encore en usage parmi certains dissidents du pays. A l'appui de sa proposition, il a invoqué le témoignage du célèbre musicien Hatulanski, auteur d'un remarquable mémoire où le même sujet est discuté à fond ; le mémoire conclut à l'urgence de publier les anciens chants religieux notés en neumes, et de les traduire en langue musicale moderne. Comme essai, la Société a publié un alphabet comparé de l'une et l'autre notation, d'après un manuscrit intitulé : *Musique, quatrième sagesse* : c'est le rang que la musique occupait autrefois parmi les sept sagesses. Il faut espérer que ce premier opuscule sera suivi de bien d'autres, et qu'on dissipera enfin les ténèbres épaisses dont le système neumatique des Russes est enveloppé.

Voilà une esquisse rapide des travaux que publie la Société des anciens textes ; il n'a été question que de ceux qui ont paru de nature à intéresser la nôtre, toute vouée à l'encouragement de l'Art chrétien. J'ajouterai que dans le pays ils ont trouvé partout un accueil très sympathique et, ce qui vaut mieux encore, un concours assez efficace pour permettre à la Société de faire des éditions non seulement irréprochables au point de vue typographique, mais de luxe. Il est vrai, les publications de cette sorte ont l'inconvénient de ne s'adresser qu'à un public excessivement restreint, surtout si elles n'entrent pas dans le commerce, comme c'est le cas des publications de la Société dont il s'agit ; il faut espérer qu'elle trouvera le moyen de les rendre accessibles non-seulement au public russe, mais encore à celui des autres pays qui lui en saurait gré et pourrait même lui être utile. Déjà, il a été décidé qu'elle publierait un recueil périodique destiné à tenir au courant de ses travaux tous ceux qui s'intéressent à ce genre d'études ; le recueil contiendrait des notices et des mémoires relatifs aux anciens monuments littéraires, ainsi que les procès-verbaux et les rapports présentés à la Société.

Puissent ses belles et intéressantes publications se continuer avec un succès croissant ; puissent-elles aussi nous fournir souvent l'occasion d'en entretenir le public français où elles trouveront, sans aucun doute, de nombreux appréciateurs.

J. Martinov, S. J.

Sur la notation musicale. — La Société de Saint-Jean a été invitée à étudier plusieurs systèmes nouveaux de notation musicale et à aider à leur adoption. Aucun de ces systèmes ne lui a paru offrir des avantages réels sur la notation traditionnelle. La notation actuelle suffit à exprimer avec la plus admirable précision les faits musicaux dans leur essence théorique et dans leur application vocale et instrumentale, mélodique et symphonique, sacrée et profane, individuelle et collective, traditionnelle et progressive.

Je ne nie pas qu'on puisse obtenir par des signes de convention autres que la portée et les points, les clefs et les accidents usités, des résultats d'une nature empirique, l'exécution de morceaux de musique et même des chœurs. Cela dépend du talent de démonstration du maître, de son zèle et de l'ingéniosité du système. Mais, dans l'état actuel de l'art musical, tel que l'ont formé successivement les Palestrina, les Rameau, les Gluck, les Mozart, les Haydn et les Beethoven, la langue musicale est arrivée à un point de perfectionnement tel qu'elle ne pourra être modifiée que par suite d'une révolution dans la constitution de la musique elle-même, dans le système des sons et des accords, ce que je ne puis envisager que comme un retour à la barbarie et comme un abandon de notre civilisation.

L'enseignement élémentaire de la musique vocale n'offre aucune difficulté sérieuse lorsqu'il est donné par un maître instruit et dévoué. La meilleure preuve qu'on puisse en fournir, c'est le résultat aussi prompt qu'excellent qu'on obtient dans la plupart de nos grandes églises où chaque année de pauvres enfants de huit à douze ans sont formés en quelques mois à chanter des motets, les contrepoints des messes et des psaumes, même des messes en musique. C'est parmi ces enfants auxquels un maître de chapelle enseigne modestement et obscurément les principes du solfége que se recrutent les artistes de profession. Au lieu de s'en prendre à la notation usuelle et séculaire que les inventeurs de nouveaux systèmes ont souvent eux-mêmes négligé d'apprendre et de bien pratiquer, qu'on s'attache plutôt à confier la direction du chœur des églises à des artistes bons musiciens, en leur procurant une situation suffisante, comme cela a lieu dans les pays qui nous entourent, en Belgique, en Allemagne et en Suisse. Ainsi que le faisait observer dans une des séances de la Société de Saint-Jean un de nos confrères qui est un homme de science et d'expérience, il est à remarquer que certaines personnes ont la prétention d'inventer, non pas sur le terrain des choses qu'elles connaissent, mais le plus souvent sur celui des choses qu'elles ignorent.

Félix Clément.

École de musique religieuse. — Les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* apprendront avec une vive satisfaction la prochaine institution d'une École de musique religieuse à Malines pour former et élever à tous les degrés des organistes, des maîtres de chapelle et des chantres. Cette école dirigée par M. Jacques Lemmens est placée sous le patronage de Son Eminence le cardinal-archevêque de Malines et de NN. SS. les évêques de Belgique. L'ouverture des classes aura lieu le jeudi 2 janvier prochain [1].

L'existence entière de M. Lemmens, notre confrère de la Société de Saint-Jean, a été consacrée aux études les plus élevées et les plus approfondies de l'art musical religieux et il y a acquis, comme organiste et comme compositeur, la plus haute renommée.

Le programme qu'il a rédigé pour annoncer la fondation de son école est sous nos yeux. Il est animé du plus pur enthousiasme pour les formes hiératiques de l'art et nous faisons des vœux pour qu'il puisse le réaliser dans toute son étendue. Il comprend des cours de Religion, de liturgie et de latin donnés par l'aumônier de l'École, des cours de plain-chant, d'orgue, de piano, d'harmonie, de contrepoint et fugue, de composition de musique sacrée, vocale et instrumentale.

F. C.

Messe de requiem. — La Messe de *Requiem* composée par M. Charles Poisot, membre de la Société de Saint Jean, a été exécutée le 8 novembre, à Paris, dans la chapelle des Barnabites. L'assistance était nombreuse et a écouté dans un recueillement religieux l'œuvre distinguée de notre confrère. On a surtout remarqué la marche funèbre d'un beau caractère qui précède l'*Introït*, le *Kyrie eleison*, le trait *Absolve* dans lequel l'auteur a su concilier un récit syllabique sans aucune répétition des paroles avec les exigences rhythmiques de la phrase musicale, et le cantabile mélodieux du *Benedictus* en *si* majeur, chanté par le ténor et répété en *sol* bémol par le soprano dont la magnifique voix et le style excellent ont bien interprété la pensée du compositeur.

F. C.

[1] Pour les inscriptions, informations, etc., écrire à M. J. Lemmens, rue de la Blanchisserie, 8, à Malines (Belgique).

Liste des membres nouvellement admis dans la Société.

Mgr THIBAUDIER, évêque de Soissons et Laon.

Mme L. CONTENET, à Tincey, par Lavoncourt (Haute-Saône.)

Mme DUCAND, au château de Sacierges-Saint-Martin, par Saint-Benoît-du-Sault (Indre.)

M. l'abbé DUVAL, curé de Notre-Dame, au Hâvre.

M. L. DE FARCY, directeur des *Mélanges de décoration religieuse*, à Angers.

M. l'abbé FUZET, Secrétaire de l'Université catholique, à Lille.

M. le comte DE GALEMBERT, château de Parpacé, près Baugé (Maine-et-Loire.)

M. l'abbé GIRAUD, curé de Saint-Pierre, à Tonnerre (Yonne).

M. ED. HOUTARD, rue de Namur, 131, à Louvain (Belgique.)

M. J. JOURNAUD, 7, place Henri IV, à Lyon.

M. le comte PIERRE DE KERGORLAY, villa des îles, à Cannes (Alpes-Maritimes.)

M. J. LEMMENS, à Malines.

M. l'abbé PLY, curé d'Essigny-le-Grand (Aisne.)

M. PONCET, 22, rue Monsieur le Prince, à Paris.

M. Joseph REYNE, 112, rue Bonaparte, à Paris.

Mlle Marie DE LA SELLE, au château de la Tremblaye, par Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire.)

M. le comte Henri DE VERTHEUIL, à Saint-Remy de Pissotte, par Fontenay-le-Comte (Vendée.)

M. l'abbé VINDRY, aumônier du Cercle catholique d'ouvriers de Saint-Chandom (Loire.)

M. Alfred WETZEL, vice-chancelier, à Fribourg (Suisse.)

Membres décédés.

Mgr DUPANLOUP, évêque d'Orléans.

M. SAVINIEN PETIT.

Le vicomte AMÉDÉE DE GINESTOUS.

La comtesse d'ARANZA.

Œuvres offertes à la Société.

	Donateurs.
Étude sur un Tétraptique Russe, par le R. P. Martinov.	L'AUTEUR.
Annuaire de l'Archéologue pour 1878, par M. Anthyme Saint-Paul	ID.
Quelques mots sur la Mission des Beaux-Arts, par M. Félix Clément	ID.
Le présent et l'avenir de l'architecture chrétienne, par M. Anthyme Saint-Paul.	ID.
Quelques mots sur le *Requiem* de M. Ch. Poisot.	
Peinture de l'école italienne représentant saint Jérôme	Mlle DE MAUROY.
Des lieux consacrés à l'administration du baptême, par M. le chanoine Corblet.	L'AUTEUR.
Du choix des prénoms chrétiens, par le même. .	ID.
Le tombeau de S. Augustin à Pavie, par le R. P. Germer-Durand	ID.
10 Sujets religieux gravés formant la 1re livraison publiée par la Société de St-Luc	L'ÉDITEUR.
Etudes sur la musique et les musiciens les plus célèbres.	M. FÉLIX CLÉMENT.
Notice archéologique sur les tapisseries d'Angers, par M. L. de Farcy.	L'AUTEUR.
Clochers, sonnerie, horloge et porche de la cathédrale d'Angers, par le même	ID.
Notice archéologique sur les tombeaux des Evêques d'Angers, par le même	ID.
Notice archéologique sur les orgues de la cathédrale d'Angers, par le même	ID.
Mélanges de décoration religieuse, par le même .	ID.
3e Bulletin de la Société de St-Jean de Montpellier	Cte DE CADOLLE.
Partition de la Messe de *Requiem*, par M. Charles Poisot	L'AUTEUR.
Cours élémentaire d'Archéologie chrétienne, par M. l'abbé Mallet (2e édition)	ID.

SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN

POUR L'ENCOURAGEMENT DE L'ART CHRÉTIEN

PROGRAMME

DU CONCOURS DE 1879

OUVERT POUR LES ARTISTES FRANÇAIS

Aux termes de ses Statuts, la Société de Saint-Jean ouvre des concours de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin et Composition musicale, pour l'encouragement et le développement de l'Art Chrétien.

Les artistes sont invités à présenter au concours de cette année un carton représentant *la Sainte Vierge au pied de la Croix*.

Conformément à la tradition observée dans l'Iconographie chrétienne jusqu'au XIVe siècle environ, la figure de la Sainte Vierge devra être représentée debout, *Stabat Mater dolorosa*.....

Les cartons resteront la propriété des auteurs. Toutefois la Société de Saint-Jean se réserve la faculté de publier un dessin réduit de celui qui aura obtenu le prix, dans la *Revue de l'Art Chrétien*, son organe. La Sainte Vierge devra être représentée en pied.

Les cartons devront être faits, en vue du concours, tendus et dans la dimension d'une toile de 1 mètre de hauteur.

Ils ne seront pas signés; mais ils porteront une devise, répétée sur l'enveloppe d'un billet cacheté, renfermant les nom et prénoms, le lieu de naissance et le domicile du concurrent.

ou de ses premiers successeurs, notamment de S. Clément. Dom Chamard, a cru devoir envisager la question sous un autre point de vue : laissant de côté d'abord les documents hagiologiques, il recherche, à l'aide de l'histoire ecclésiastique, des Pères de l'Église et d'autres monuments d'une autorité et d'une antiquité irrécusables, comment le Christianisme a été prêché dès les temps apostoliques dans le monde romain tout entier et il établit que, dès cette époque, des Églises ont été instituées partout. Il démontre que les Gaules, bien loin de faire exception, ont possédé des Églises régulièrement constituées dès les premiers temps du Christianisme, et que, dès le IIIe siècle, le nombre des évêques y était considérable. Les preuves apportées par Dom Chamard à l'appui de sa thèse, toutes tirées de l'antiquité ecclésiastique, sont solides et multipliées, et, nous le répétons, nous semblent irrécusables. Le chapitre sur les chorévêques surtout doit être signalé comme extrêmement remarquable et jette un jour tout nouveau sur une partie de l'histoire religieuse de notre pays. Comme nous venons de le dire, c'est sur des autorités du meilleur aloi que le docte Bénédictin base sa démonstration ; il a trouvé avec raison que dans une question évidemment *ecclésiastique*, c'était à la science de l'antiquité ecclésiastique que l'on devait demander le secours de ses données les plus certaines, les plus approfondies, pour trouver la solution, et c'est ainsi qu'il y est arrivé à la suite d'un travail vraiment *de Benédictin,* et à l'aide d'une érudition digne d'un confrère des Martène et des Mabillon.

Il résulte donc du travail de Dom Chamard que « les diverses nations des Gaules », ont possédé dès les premiers temps du Christianisme et bien avant l'époque assignée par l'école soi-disant historique, de nombreux évêchés. Cette thèse solidement établie sur des arguments étrangers aux documents que l'on invoquait généralement pour la soutenir, il n'est plus possible de regarder l'opinion qui assigne aux premiers temps de l'Église la prédication de l'Évangile dans notre patrie comme traditionnelle, mais on doit reconnaitre, à la lumière de la véritable histoire, que c'est un fait réellement historique. Ce fait général admis, il n'est plus possible de récuser les renseignements contenus dans les Actes des Saints sur l'époque de la mission de nos apôtres, par cette éternelle fin de non-recevoir qu'ils ne cadrent pas avec les données de l'histoire. Ne voulût-on (ce que pour notre compte nous n'admettons nullement) ne regarder ces Actes que comme des documents tradionnels, on serait, au contraire, obligé de constater désormais l'accord parfait de l'histoire et de la tradition. Nous avions donc raison de dire que le savant ouvrage de Dom Chamard termine enfin la longue controverse relative aux origines chrétiennes de notre pays.

Bien que, dans le volume qui nous occupe, l'auteur ait surtout envisagé la question au point de vue général, il n'a pas négligé de jeter un coup-d'œil sur les traditions de plusieurs de nos Églises. Nous espérons qu'un jour Dom Chamard voudra compléter cette partie de son travail et nous donner ce qui manque encore, une histoire de l'établissement du Christianisme dans les Gaules.

Si nous avions pu faire une étude plus détaillée du livre que nous sommes heureux de signaler, nous aurions cru peut-être devoir soumettre au docte Bénédictin quelques observations relatives à plusieurs Martyrs de la Gaule Belgique dont il parle incidemment; ces observations, d'ailleurs, seraient de médiocre importance, puisqu'elles ne concerneraient que des points de détail et nullement la grande question qui fait l'objet même de l'ouvrage.

Nous n'avons pas besoin d'insister davantage sur l'érudition que révèle ce travail ; elle est d'un Bénédictin, et c'est tout dire ; mais nous nous reprocherions de ne pas mentionner l'extrême modération avec laquelle D. Chamard s'exprime constamment à l'égard des partisans de l'opinion contraire à sa thèse. Cette modération ne nuit en rien à la fermeté de ses conclusions et ne ressemble en quoi que ce soit à de la timidité. Enfin nous résumerons notre pensée sur ce bel ouvrage en disant qu'il nous paraît appelé à devenir *classique*, si nous osons nous permettre cette expression, pour l'histoire des origines de la foi en Gaule, et qu'il est désormais impossible d'étudier cette importante partie de nos annales sans y avoir recours.

Charles SALMON.

COURS ÉLÉMENTAIRE D'ARCHÉOLOGIE RELIGIEUSE : ARCHITECTURE, *par* J. MALLET, *professeur au petit séminaire de Sécz. — Deuxième édition revue et augmentée. Paris, Poussielgue frères, 1878, in-8°.*

Dans cet ouvrage composé avec méthode, écrit avec clarté, l'auteur s'est proposé de retracer l'histoire et les progrès de l'architecture religieuse depuis son berceau jusqu'au XVIIe siècle. Les doctrines sont celles de l'école d'archéologie nationale d'où sont sortis des architectes laborieux et instruits auxquels on doit des restaurations consciencieuses et la construction d'édifices chrétiens remarquables. Tous les termes employés dans l'art architectural et dans l'archéologie monumentale ont été définis. Les exemples nombreux et bien choisis sont disposés dans un ordre chronologique qui permet de suivre les divers styles depuis leur origine jusqu'à

leur complet épanouissement. Parmi les dessins, on en distingue une vingtaine tirés du Dictionnaire de M. Viollet-le-Duc, avec l'autorisation de l'auteur. Il suffit d'en dire la provenance pour faire comprendre l'attrait qu'ils ajoutent à l'enseignement du professeur. Après une exposition des éléments de l'architecture chez les Grecs et les Romains, M. Mallet aborde son sujet en traitant des catacombes où, selon lui et quelques autres auteurs, l'architecture chrétienne aurait pris naissance. Il serait peut-être plus exact de ne voir dans ces sombres demeures que les origines de l'iconographie chrétienne. C'est véritablement la basilique romaine qui a été le premier type de l'Église chrétienne. Trois chapitres ont été consacrés aux périodes du style roman, trois autres à celles du style ogival et un dernier à l'architecture de la Renaissance : afin que la description soit rendue plus claire par des exemples faciles à constater, l'auteur signale à la fin de chaque chapitre les monuments existants dans le style qui vient d'être étudié.

Nous félicitons notre collègue de la Société de Saint-Jean du succès mérité qu'a obtenu son livre, dont l'usage est recommandé dans les séminaires par son vénérable évêque, Mgr Rousselet.

F. C.

ANNUAIRE DE L'ARCHÉOLOGUE FRANÇAIS, *par* Anthyme Saint-Paul. — *Troisième année, 1879. Paris, Hachette, in-12 de 180 p.* (*2 fr. 50*).

C'est là un ouvrage qui devrait être entre les mains de tous les archéologues et qui réalise complétement un vœu que nous avons entendu exprimer plus d'une fois par M. de Caumont, dont M. A. Saint-Paul est assurément l'un des plus savants disciples.

Voici d'abord un calendrier d'éphémerides qui ne ressemble pas aux autres. Au lieu d'y mentionner à leurs dates respectives des événements politiques, des traités et des batailles, l'auteur y consigne des faits artistiques, des constructions ou consécrations d'églises et d'abbayes, des fondations de Sociétés savantes, des érections de musées, des incendies d'archives et de monuments, des chutes de clochers et de beffrois, des démolitions de châteaux et de monastères, la mort de célèbres architectes ou d'antiquaires renommés, etc.

M. A. Saint-Paul nous fournit des indications très-précises sur les travaux des principales Sociétés savantes, sur les Congrès et sur les missions scientifiques. Voici, par exemple, d'après ses informations, quelles sont les principales missions archéologiques confiées de 1867 à 1879 à des

savants par le Ministère de l'instruction publique : à M. de Cessac, en Amérique, notamment dans le Pérou ; — à M. Chaplain-Duparc, pour explorer les grottes à ossements de la vallée de l'Erve et des environs du Mans ; — à M. Paul Du Châtellier, pour les monuments mégalithiques du Finistère ; — à M. du Cleuziou, pour ceux du Morbihan ; — à M. Corroyer, pour le Mont-Saint-Michel ; — à M. Cournault, dans les collections préhistoriques de Suisse, de Bavière et d'Autriche ; — à M. Louis Delaporte, pour rechercher les antiquités du Cambodge et former les éléments d'un musée qui a été d'abord établi (1874) au palais de Compiègne et qui, dit-on, restera peut-être au Trocadéro, où il a été apporté presque tout entier ; — à M. Harmant, en Indo-chine ; — à M. Hennebert, pour étudier le passage d'Annibal en Gaule ; — à M. N. Rivière, pour explorer les grottes de Menton ; — au même et à M. de Vesly pour étudier les rochers gravés d'inscriptions préhistoriques du lac des Merveilles, dans la province de Coni ; — à M. Pricot de Sainte-Marie pour explorer les ruines de Carthage ; — à M. Ch. Wiéner, en Pérou et en Bolivie.

En ce qui concerne les Sociétés savantes de Paris et des départements, nous trouvons des renseignements très-précis : l'année de leur fondation, le nom du président et du secrétaire, le nombre des volumes publiés, etc. Pour chaque département, M. A. Saint-Paul indique, en outre, le nom de l'archiviste, de l'architecte diocésain, des correspondants du Ministère de l'instruction publique et de l'inspecteur de la Société française d'archéologie. Il mentionne également non-seulement les musées, mais aussi les petites collections d'antiquités réunies dans les hôtels-de-ville ou les bibliothèques. Nous le prierons de ne pas oublier dans le prochain *Annuaire* les collections archéologiques de l'hôtel-de-ville de Roye (Somme) et celles de la bibliothèque de Versailles, si mal gîtées qu'elles restent à peu près ignorées du public.

Outre d intéressants compte-rendus, nous trouvons dans l'*Annuaire* une liste des principaux ouvrages archéologiques parus en 1878. Les publications périodiques ne sont pas oubliées. Nous y voyons même figurer à tort le *Vermandois*, qui a cessé de paraître depuis deux ans pour se fondre avec *la Picardie*.

Parmi les plus remarquables mélanges de l'*Annuaire* nous citerons ceux qui concernent les monuments historiques au Salon de 1878, l'archéologie à l'Exposition universelle, les principales fouilles et découvertes faites en 1878, les restaurations heureuses ou funestes des monuments historiques, enfin une curieuse statistique des villes neuves et des bastides du Moyen-Age.

En résumé, l'*Annuaire de l'archéologue*, illustré de 15 bonnes gravures

sur bois, est rempli d'utiles renseignements et contient en outre de nombreux articles de fond dont il serait superflu de louer ici la haute valeur scientifique puisque, dans cette même livraison, nos lecteurs ont pu apprécier l'esprit d'observation, la sûreté de goût et la vaste érudition de M. Anthyme Saint-Paul.

L'abbé J. CORBLET.

QUELQUES NOTES SUR L'ÉGLISE PAROISSIALE DE GUÉRET (CREUSE), *par* M. P. DE CESSAC. — *Guéret, 1878, in-8o de 104 p.*

La ville de Guéret doit son origine à un monastère fondé par S. Pardoux. De son temps, c'est-à-dire au VIIIe siècle, il existait déjà une basilique de Saint-Aubin, à l'emplacement de laquelle fut construite au XIIe siècle l'église actuelle qui a reçu divers accroissements aux XVe et XVIe siècles; M. P. de Cessac qui a déjà publié de nombreuses études archéologiques et géologiques sur le département de la Creuse décrit cette intéressante église paroissiale et en raconte les annales d'après le peu de documents qui subsistent de nos jours. Cette excellente monographie est suivie de plusieurs inventaires dont le plus ancien ne remonte qu'au XVIe siècle.

J. C.

Saint-Pierre-à-la-Chaux de Soissons.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE

(ARCHÉOLOGIE ET BEAUX-ARTS)

ALÈS (A.). Bibliothèque liturgique. Description des livres de liturgie, imprimés aux XVe et XVIe siècles, faisant partie de la bibliothèque de S. A. R. Mgr Charles-Louis de Bourbon (comte de Villafranca), par Anatole Alès, ancien bibliothécaire de Son Altesse. In-8, VI-562 p. Paris, imp. Hennuyer. (Toute l'édition, tirée à 150 exemplaires, est en papier de Hollande.)

BARGES (J.-J.-L.). Recherches archéologiques sur les colonies phéniciennes établies sur le littoral de la Celtoligurie, par M. l'abbé J.-J.-L. Bargès, professeur d'hébreu à la Sorbonne. In-8, 160 p. et 8 pl. Paris, Leroux.

BAUDRILLART (H.), de l'Inst. Histoire du luxe privé et public, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. T. I. In-8, IX-556 p. Paris, Hachette. 7 fr. 20.

BLESER (le chanoine de). Rome et ses monuments. Guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien. 3e édit. revue, corr. et notablement améliorée, enrichie de 68 plans annotés. In-12, 544 p. Louvain, Ch. Fonteyn. 10 fr.

BLONDEL (S.). Recherches sur les bijoux des peuples primitifs. Temps préhistoriques, sauvages, Mexicains et Péruviens. In-8, 43 p. Paris, Leroux. 2 fr. 50.

CARDEVACQUE (Adolphe de). Histoire de l'abbaye de Cercamp, ordre de Cîteaux, au diocèse d'Amiens. In-8, 284 p. et pl. Arras, Sueur-Charruey. (Tiré à 300 ex. dont 250 sur pap. ord. et 50 sur pap. vergé.)

CATALOGUE, avec annotations, des objets d'art français, italiens, allemands et flamands des XIIIe, XIVe, XVe XVIe et XVIIe siècles, composant la collection de M. A. D..., suivi de 17 photographies. In-4, 120 p Lille, imp. Danel.

CHARLES (l'abbé R.). Notice archéologique sur les monuments de Château-Gontier In-8, 43 p., 5 pl. et grav. Le Mans, Pellechat; Paris, Champion; Didron. 4 fr.

CHARLES (l'abbé Robert). Essai archéologique et historique sur St-Georges de Lacoué et sur St-Fraimbault-de-Gabrone (Sarthe). Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, Arras, — Laroche, in-8, de 56 pages.

CLERMONT-GANNEAU (Ch.). L'Authenticité du Saint-Sépulcre et le Tombeau de Joseph d'Arimathie. In-8, 31 p. Paris, Leroux. 2 fr. 50.

COLLIGNON (M.). Catalogue des vases peints du musée de la Société archéologique d'Athènes, par Maxime Collignon, chargé du cours d'antiquités grecques et latines à la faculté de Bordeaux. In-8, VIII-220 p. Paris, Thorin. 10 fr.

DARIS. Notices historiques sur les églises du diocèse de Liége, par Joseph Daris, professeur de droit et d'histoire ecclésiastique au séminaire de Liége. T. VIII, In-8. 224 p. Liége, Demarteau. 2 fr.

DES GRANCES (Ch.). Les Légendes de l'art. Première légende : Guillaume Meillein ou les Gentilshommes verriers, légende du XIVe siècle. In-18 j., XIX-211 p. et 11 grav. Paris, Plon.

DOUSSAULT (C.). arch. La Vénus de Milo. Documents inédits. In-8, 15 p. et 2 pl. Paris, Ollendorff. 1 fr. 50.

ESPINAY (Gr. d'). Notices archéologiques. 2e série. Saumur et ses environs. In-8, VII-203 p., 3 plans et 5 grav Angers, Germain et Grassin.

ESPOSIZIONE Universale del 1878 in Parigi : sezione Italiana : catalogo delle belle arti. In-8, 60 p. et 1 pl. Roma, tip. Barbèra.

FLAGELLE. Notes archéologiques sur le département du Finistère. In-8, 94 p. Brest, imp. Lefournier.

FOURDRIGNIER (Edouard). Notes archéologiques. Double sépulture gauloise de la Gorge-Meillet, territoire de Somme-Tourbe (Marne). Etudes sur les chars gaulois et les casques dans la Marne, accompagnée de 10 grandes planches chromolithographiées. In-4, 42 p. Châlons, Denis; Paris, Menu, 10 fr.

GOMART (Ch.). Etudes Saint-quentinoises. T. V (1874-1878). Avec plusieurs plans et de nombreuses gravures sur bois. In-8, 408 p. Saint-Quentin, Doloy.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (le comte de). Manuel de l'art chrétien. Gr. in-8, 629 p. avec 31 planches et 232 vign. Paris et Poitiers. Oudin. 15 fr.; sur pap. de Chine. 30 fr.

GUIEYSSE (P.) & LEFEBURE (E.). Le Papyrus funéraire de Soutimès, d'après un exemplaire hiéroglyphique du Livre des morts, appartenant à la Bibliothèque nationale, reproduit, traduit et commenté. In-fol., IV-25 p. Paris, Leroux, 6 fr. 50

GUILLOTIN DE CORSON (l'abbé). Statistique historique et monumentale du canton de Redon (arrondissement de Redon, Ille-et-Vilaine). In-8, 115 p. Rennes, imp. Catel.

JAENNICKE (Frdr.). Markenu. Monogramme auf Fayence, Porcellan, Steinzeug u. sonstigen keramischen Erzengnissen. Aus Grundriss der Keramik m. Bezug auf das Kunstgewerbe von den altesten Zeiten bis auf die Gegenwart. In-8, XV-95 p. Stuttgart, Neff. Rel., 11 fr. 25

KOENIG (l'abbé). Saint-Eustache. Histoire et visite de l'Eglise. Eaux-fortes de Chauvet. In-8, 140 p. Paris, l'auteur. au presbytère.

LALORE (l'abbé Ch.). Le Polyptyque de l'abbaye de Montiérender. In-8, XXIII-39 p. Paris, Menu, (Tiré à 250 ex.)

LATTEUX (L.). Description d'un vitrail de l'église de Gisors. St-Quentin, Bourbier, in-8, de 11 p.

LAUGIER. Etude sur les monnaies frappées à Arles, depuis Constantin le Grand jusqu'à la chute de l'Empire romain. In-8, 40 p. et 6 pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. des *Comptes rendus* du Congrès tenu à Arles par la Société française d'archéologie, en septembre 1876.)

LAVALLEY (Gaston). Caen démoli. Recueil de notices sur des monuments détruits ou défigurés, et sur l'ancien port de Caen, avec 5 gravures, d'après des aquarelles de Lasne, et des dessins inédits de Lenourichel et Pichon. In-8, 140 p. et pl. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

LE BLANT (Edmond). Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Dessins de M. Fritel. Gr. in-4, XXXIX-88 p. et 36 pl. Paris, imp. nationale. (Collection de documents inédits sur l'histoire de France. 3e série. Archéologie.)

LE CLERC DE BUSSY (le comte). Armorial des prévôts de Paris (1267-1589), extrait d'un manuscrit inédit de Waignart, de la fin du XVe siècle; suivi d'une note sur leur origine et leurs fonctions. In-8, 16 p. Paris, Dumoulin. (Extr. de la *Revue historique et nobiliaire*, sept. et oct. 1877.) 2 fr.

LEJEUNE (Théophile). Le Palais de Marie de Hongrie à Binche (1545-1551). Mons, H. Manceaux, in-8, de 38 p.

LINAS (Ch. de). Les Origines de l'orfévrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustations, la joaillerie et l'art des métaux précieux. T. II. Gr. in-8, 514 p. avec 35 pl. et 114 grav. Arras, lib. de la Société du Pas-de-Calais; Paris, Didron; Klincksieck. 45 fr. (Tiré à 150 ex.). Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

LINCKE (Arth.). Correspondenzen aus der Zeit der Ramessiden. Zwei hierat. Papyri d. Museo civico zu Bologna. In-fol., 5 p. et chromolith. Leipzig, Giesecke & Devrient in Comm. Cart., 37 fr. 50.

MALLET (J.). Cours élémentaire d'archéologie religieuse. — Architecture, par J. Mallet, professeur au petit séminaire de Séez, 2e édition. Paris, Poussielgue, in-8, de 320 p.

MARTINOV (le R. P.). Architecture romane en Russie. Lyon, in-8, de 6 pages (extrait des *Etudes* religieuses des PP Jésuites).

MEMOIRES de la Société académique de Saint Quentin IVe série t. I. (Pilloy, l'*Atelier quaternaire de Busigny* — Poquet, *Hist. de l'abbaye de Fervaques* — Malezieux. *Note sur une pierre tombale à Essigny*. — G. Lecocq, *Etude iconographique sur*

le culte et le pèlerinage de saint Quentin. — E de Barthélemy, *Cartulaire de St-Pierre de Chezy.* — Ch. Desmaze, *la ville de St-Quentin devant le parlement de Paris; la chapelle de St-Jean Baptiste en l'église de St-Quentin*, — Lemaire, *Essai sur l'hist. de la ville de St-Quentin*, etc.

MICHEL (E.). Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais (département du Loiret et de Seine-et-Marne), depuis le XIe jusqu'au XVIIe siècle, par M. Edmond Michel, de la Société archéologique de l'Orléanais. 5e et 6e fasc. (fin de la 1re partie). In-4, p. 83 à 170 et 30 pl. Lyon, Georg; Orléans, Herluison; Paris. Champion. Première partie, 65 fr.

NOUVELLES Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Année 1878. In-8, VIII-422 p. Paris Baur. 15 fr.

PATAY. Les Enseignes, Emblèmes et Inscriptions du vieil Orléans, par le Dr Patay, de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. Avec 16 pl. dessinées d'après nature et gravées à l'eau-forte par E. Davoust. Gr. in-4, 80 p. Orléans, Herluison. (Extr. des *Mémoires* de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. Tiré à 100 ex.)

PIGEOTTE (Léon). Le Grand Clocher de la cathédrale de Troyes, notice historique et archéologique. Avec une vue de sa reconstitution, par M. H. Boulanger. In-8, 70 p. et grav. Troyes. imp. Dufour-Bouquot. (Extr. des *Mémoires* de la Société académique de l'Aube, t. XLI, 1877.)

PSALTERIUM aureum von Sanct Gallen. Ein Beitrag zur Geschichte der Karolingischen Miniatur-Malerei, mit Text v. J. Rud. Rahn, herausg. v. Histor. Verein zu St. Gallen. In-fol., 67 p, 11 pl. en chrom. et 9 lith. St. Gallen, Huber. Cart., 25 fr.

RACINET (A.). Le Costume historique. Cinq. cents planches : trois cents en couleurs, or et argent. deux cents en camaïeu ; avec des notices explicatives et une étude historique, 3e, 4e et 5e livraisons. In-fol., 75 pl. et texte. Paris, Firmin-Didot, 12 fr. et 25 fr. — L'ouvrage formera 6 vol. de 400 p. dont 5 de pl. et un de texte. Il paraîtra en 20 livraisons ; chaque livraison contiendra 25 pl. dont 15 en couleurs et 10 en camaïeu, et 25 notices explicatives. Chaque livraison, édition à petites marges, 12 fr.; édition de luxe (à grandes marges), 25 fr.

REISET. Les Musées de peinture de Londres. Une visite à la National Gallery en 1876. 2e partie. Ecoles flamande et hollandaise. Ecole française. In-8, 103 p. Paris, à la *Gazette des beaux-arts.* (Tiré à 250 ex. sur pap de Holl.)

RIS-PAQUOT. Origine et priviléges de la manufacture royale de porcelaine de Vincennes et de Sèvres, réédités d'après les arrêts du conseil d'État du 19 août 1753 et du 16 mai 1784, suivis de 345 marques et monogrammes avec leurs couleurs ; préface, introduction et notes. In-12, XV-84 p. Paris, Simon. 6 fr.

RIVIERE (E.). De l'Antiquité de l'homme dans les Alpes-Maritimes. 1er fasc. de 1878. In-4, 1 à 40 p. Paris, au siége de la Société. (Extr. des *Mémoires* de la Société française de numismatique et d'archéologie.) 8 fr.

ROHAULT DE FLEURY. La Sainte Vierge. Etudes archéologiques et iconographiques. T. Ier Gr. in 8, XIX-147 p. et 76 pl. Paris, Poussielgue. 200 fr. pour les 2 vol.

SALMON (Charles) Rictiovare ou la dixième persécution dans la Gaule Belgique (302-304). Amiens, Langlois, in 8, de 16 p.

SALMON (Charles). Notice sur la statue miraculeuse de Notre-Dame de Foy, conservée dans la cathédrale d'Amiens. Amiens, Langlois, in 8, de 27 p.

SAULCY (F. de). Recherches sur les monnaies frappées au nom du roi Charles VII. par le duc de Bourgogne, Philippe-le-Bon. Gr. in-8, 28 p. Paris, au siège de la Société de numismatique. (Extr. de l'*Annuaire* de la Société française de numismatique et d'archéologie pour 1877.) 4 fr

SAULCY (F. de). Histoire des saluts d'or du roi Henri VI. Gr in-8, 23 p. Paris, au siége de la Société de numismatique. (Extr. de l'*Annuaire* de la Société française de numismatique et d'archéologie pour 1877.)

SCHONE (Riccardo). Le Antichità del museo Bocchi di Adria. In-4, 176 p. et 22 pl. Roma. 30 fr.

J. C.

CHRONIQUE

ROME. — Sa Sainteté Léon XIII a adressé à M. le commandeur de Rossi le Bref suivant qui causera une véritable joie à tous les amis de l'Eglise et des sciences sacrées.

A notre cher fils Jean-Baptiste de Rossi, préfet du Musée chrétien.

LÉON XIII, PAPE.

Cher fils, salut et bénédiction apostolique : Nous Nous réjouissons grandement de pouvoir à bon droit vous appliquer ces paroles que le docte Benoît XIV écrivait jadis à un homme célèbre, l'ornement de la Bibliothèque Vaticane : « L'œuvre immense que vous avez entrepris d'ac-« complir avec le plus grand zèle, un incroyable travail et des soins « assidus, mérite sans aucun doute d'être recommandée par les témoi-« gnages publics de la louange apostolique, et d'être rehaussée et fortifiée « par les témoignages et priviléges de notre bénignité et autorité. » Nous savons en effet que quantité d'anciens manuscrits ont été, par votre travail infatigable, décrits et habilement consignés sur des tables et catalogues pleins d'exactitude ; Nous connaissons vos ouvrages insignes sur l'*Epigraphie chrétienne* et la *Rome souterraine*, qui vous ont acquis dans tout l'univers une gloire méritée et la célébrité d'un nom immortel ; Nous n'ignorons pas non plus avec quelle ardeur vous ne cessez de répandre dans le public les connaissances d'archéologie sacrée obtenues par votre génie et votre érudition, soit dans les réunions académiques, soit dans les publications périodiques.

Comme il a toujours été dans les usages de ce Saint-Siége d'encourager et d'exalter par des honneurs les hommes érudits ayant bien mérité des lettres et des sciences, une singulière attention et bienveillance est assurément due de notre part aux études qui servent à illustrer le berceau de l'Eglise, et où les pierres mêmes et les monuments embrassent en quelque sorte la cause de la religion, et attestent la perpétuité de la foi et de

l'autorité romaine et sa constance. Afin donc de favoriser autant qu'il est en Nous ces études, qui furent vos nourrices de l'adolescence, sur les pas d'Angelo Maï et de Cajetan Marini, avec la doctrine desquels vous rivalisez heureusement, Nous avons décidé de confier à vos soins et à votre habileté le musée Chrétien adjoint à la Bibliothèque Vaticane, avec le titre de préfet ou intendant, sans porter atteinte au droit de direction et de surveillance qui appartiennent au Cardinal-Bibliothécaire et au Vice-Bibliothécaire. Nous voulons que cette charge s'ajoute à celles dont vous vous acquittez si parfaitement, déclarant que c'est un témoignage singulier de notre affection pour vous, conféré et réservé à vous uniquement, tant que vous vivrez, et seulement à votre personue, pour ses insignes mérites. Enfin, avec ces Lettres que Nous vous adressons en témoignage de notre paternelle bienveillance, recevez la bénédiction apostolique que Nous vous donnons avec un grand amour, comme gage du secours céleste et des dons d'En-Haut.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 23 octobre 1878, l'an 1er de notre pontificat.

LÉON XIII, PAPE.

Léon (Espagne). — La cathédrale de Léon, un des plus beaux joyaux de l'art espagnol, est de plus en plus en péril de tomber en ruines.

Le gouvernement a confié la direction des travaux de réparation à M. Madrazo, homme de beaucoup de science, à en croire les ennemis du clergé. Ce personnage vanté soutient des polémiques très-vives contre le chapitre de la cathédrale et contre les journaux catholiques, et pendant qu'il discute, il laisse tomber en ruine la splendide basilique, et les travaux n'avancent pas. Cela est si vrai que le ministre des travaux publics a dû avouer que M. Madrazo ne trouve pas le moyen de dépenser la maigre somme allouée annuellement pour ces importants travaux.

Une station lacustre. — On écrit de Bienne au *Journal de Genève* :

Grâce aux basses eaux de cet automne, on a découvert une nouvelle station lacustre à Locras, lac de Bienne. Cette station date de la fin de l'âge de la pierre et est située à quelque distance du rivage, non loin d'une autre station de l'âge de la pierre explorée déjà en 1873.

Les fouilles, dirigées par M. le docteur Gross de Neuveville, ont fourni une quantité d'objets intéressants et nouveaux : des haches en pierres percées, semblables à celles trouvées dans le Danemark ; de grandes pointes de lances en silex ; les haches en néphrite et en jadéite, fixées avec du goudron à un manche en corne de cerf adapté lui-même à un

manche en bois; plusieurs objets en bois, entre autres une passoire et un vase bien conservés. A côté de cela, plusieurs instruments et armes en cuivre pur.

La présence de ces objets dans cette station prouve une fois de plus que l'âge du bronze n'a pas suivi immédiatement l'âge de la pierre; mais qu'il y a une période intermédiaire dans laquelle on utilisait le cuivre sans l'allier à l'étain. On a aussi trouvé plusieurs crânes humains, dont l'un, chose remarquable, porte des marques évidentes de trépanation. Après la mort on a coupé les os du crâne de manière à en détacher une pièce de forme arrondie, à laquelle la superstition attachait des propriétés particulières et qui servait ensuite d'amulette. Quelquefois cette opération était pratiquée sur le crâne des enfants vivants, afin, suppose M. Broca, de donner issue à l'esprit mauvais, cause présumée des affections convulsives chez les enfants.

On se servait de ces amulettes, dont on a retrouvé un exemplaire a Locras, pour se préserver des atteintes du mauvais esprit; et comme probablement elles jouissaient de la réputation de porter bonheur, on en introduisait dans les crânes des morts pour leur servir dans une autre vie. Au reste, cette coutume était pratiquée par les aborigènes du Michigan.

On a trouvé de ces crânes trépanés principalement dans les grottes sépulcrales et les dolmens du midi de la France. L'échantillon de Locras est le seul trouvé jusqu'ici dans nos palafites.

On a trouvé de ces amulettes en Suède, en Allemagne et en Autriche.

Ces pratiques religieuses si répandues ne nous amènent-elles pas à conclure que les peuples préhistoriques de l'Europe vivaient sous les influences d'un culte commun qui leur servait de lien ?

Musée des arts décoratifs. — La France possède depuis longtemps, dans les industries qui relèvent de l'art, une suprématie que les nations étrangères, justement préoccupées de leurs intérêts, s'efforcent de lui disputer. L'Exposition universelle de 1878 nous révèle une fois de plus les puissants moyens mis en œuvre par l'Angleterre, par l'Autriche, par la Belgique, par l'Amérique, pour relever dans ce but le niveau de l'instruction chez leurs ouvriers et leurs artistes.

Il est donc grand temps pour nous d'étudier, avec la même ardeur que nos rivaux, une question vitale qui intéresse la prospérité matérielle de notre pays aussi bien que sa gloire. L'avance considérable que nous possédons encore, grâce à notre goût naturel, pourrait, en effet, se trouver insensiblement perdue, si la France ne se préoccupait, dès aujourd'hui, de développer chez ses ouvriers, ses artistes, ses fabricants, ses amateurs,

en un mot chez tous ceux qui achètent comme chez tous ceux qui vendent, chez tous ceux qui commandent comme chez tous ceux qui créent, les dispositions particulièrement favorables qu'elle doit à son génie propre et à l'ensemble de ses traditions laborieuses.

La création d'un établissement qui, sous le nom de *Musée des Arts décoratifs*, rassemblerait tous les moyens d'étude réclamés par les industries d'art (collections de chefs-d'œuvre, collections techniques, bibliothèques, cours, conférences, prêts de modèles) semble tout d'abord la plus utile pour atteindre le double but qu'on doit se proposer, c'est-à-dire le progrès du goût public et l'instruction des producteurs.

C'est pour réaliser cette pensée que s'est formée l'Association du *Musée des Arts décoratifs*. Elle a reçu les autorisations de l'autorité compétente qui a approuvé ses statuts.

Cette Association n'a aucun caractère commercial; ses membres déclarent renoncer à tout bénéfice et ne vouloir s'imposer que des obligations dans un intérêt général. D'après l'article 3 des statuts, dans le cas où l'Association cesserait d'exister, tous les objets d'art qu'elle aurait réunis *feraient retour à l'Etat* et deviendraient *propriété nationale*.

Cette Association est composée :

1° D'un *Comité de patronage;* 2° D'un *Comité directeur* dont les membres, au nombre de trente, seront renouvelés, après cinq ans d'exercice ; 3° Des *Membres fondateurs* qui, réunis en assemblée générale, nomment tous les cinq ans les membres du Comité directeur.

Il n'a pas paru nécessaire de former une Société dont la constitution permît de faire tous les actes commerciaux, inhérents au fonctionnement de l'Association. Cette Société, en effet, existait déjà; elle avait prouvé sa bonne organisation, et rendu de tels services à la cause de l'enseignement populaire des arts décoratifs qu'il y avait autant d'honneur que de profit à lui demander son concours. La Société de l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* a répondu avec empressement à cet appel. Son Conseil d'administration et le Comité directeur se sont mis d'accord pour mener, de concert, l'entreprise, et le *Musée des Arts décoratifs* sera, en réalité, leur œuvre commune.

Les ministres des travaux publics et des finances ont accordé à l'Association, pour son installation, une partie du palais des Tuileries. Les collections formeront douze sections : 1° Architecture, 2° sculpture, 3° peinture, 4° décor fixe, 5° décor mobile, 6° meubles, 7° émaux, verrerie, céramique, 8° vêtements, 9° parure, 10° armes, 11° enseignements, 12° Bibliothèques.

Exposition internationale des sciences appliquées a l'industrie. — Suivant une décision de M. le Ministre des Travaux publics, l'Exposition internationale des Sciences appliquées à l'Industrie, s'ouvrira le 20 Juillet 1879, au Palais de l'Industrie, à Paris, et durera jusqu'au 20 novembre suivant. Cette Exposition, qui mettra en relief bien des œuvres et produits du plus grand intérêt, comporte une Classe spéciale pour les Ornements du Culte. On sait, que la Classification générale adoptée par la Commission supérieure de l'Exposition Universelle de 1878, au Champ-de-Mars, n'a pas permis de grouper ensemble les objets destinés à l'Ornement et aux Cérémonies des Églises. De louables efforts faits en ce sens ont dû être abandonnés, en présence du Règlement formel de notre Exposition Universelle. Dans l'Exposition des Sciences appliquées à l'Industrie, au contraire, l'idée a prévalu de grouper en une seule Classe tous les produits si brillants et si divers qui concourent cependant au même but : *la Solennité du Culte*. Il y a tout avantage à présenter aux yeux du public intéressé, dans une des grandes Salles d'honneur du Palais de l'Industrie, la réunion complète des Œuvres en tous genres de nos Artistes et Fabricants, tels que : la Chasublerie, l'Orfèvrerie et les Bronzes d'Églises, Orgues, Autels, Chaires, Trônes et Siéges, Statues, Groupes, Tableaux, Lustres, Tapis, etc., etc., en un mot, tout ce qui constitue l'Ornement du Prêtre et de l'Autel, ainsi que la Décoration des Édifices religieux.

Un jury composé par moitié de membres nommés par l'Administration et de Membres élus par les Exposants, décernera aux Exposants des récompenses consistant en : diplômes d'honneur, diplômes de médailles d'or, diplômes de médailles de vermeil, diplômes de médailles d'argent, diplômes de médailles de bronze, mentions honorables.

Les emplacements se paient à raison de 25 francs par mètre superficiel occupé sur le plancher ; pour les surfaces murales, 10 fr. par mètre superficiel occupé.

Pour plus amples renseignements on peut s'adresser à M. Th. Dubus, commissaire de la 3e classe, 82, rue Bonaparte. Nous ne connaissons pas encore la liste complète des membres du jury ; mais nous savons que notre savant collaborateur, Mgr Barbier de Montault, doit en faire partie. Personne ne peut être plus compétent que lui dans les questions ecclésiologiques.

Paris. — En démolissant, près du grand Mont-de-Piété, un pâté de vieilles constructions, on a mis à découvert une tour du rempart de Philippe-Auguste. Cette tour, qui sert de cage d'escalier dans une maison de la rue du Chaume, date de 1190 ; elle a donc près de sept siècles. Elle s'élevait à l'est de la poterne de Braque. J. C.

TABLE DES ARTICLES

CONTENUS

dans le tome vingt-sixième de la Revue de l'Art chrétien

AUBER (l'abbé). De l'*Imitation de Jésus-Christ* et de deux de ses prétendus traducteurs, 169.

AYZAC (Mme Félicie d'). La Belette : étude de zoologie mystique, 180.

BRUNET (P.). L'Exposition rétrospective au palais du Trocadéro, 454.

CAHIER (le R. P. Charles). Calendriers populaires du temps passé, 5, 344.

CHARLES (l'abbé). Essai archéologique sur Saint-Georges-de-Lacoué (Sarthe), 224.

CLÉMENT (Félix). De l'idéal chrétien, 257.

— Notes relatives à la musique sacrée, 485.

— Bibliographie, 493.

CORBLET (l'abbé J.). La semaine sainte à Séville, en 1878, 103.

— Une verrière de MM. Bazin au Trocadéro, 207.

— Iconographie du baptême, 313.

— De l'art roman dans le département de l'Aisne, d'après M. Ed. Fleury, 460.

— Travaux des Sociétés savantes, 237.

— Bibliographie, 244, 494.

— Index bibliographique, 247, 497.

— Chronique, 250, 500.

— Tables des articles, des dessins et des matières contenus dans le tome XXVI, 505.

DAVIN (l'abbé V.). La *Cappella greca* du cimetière de Priscille, 72, 376.

DEPELCHIN (Paul). Savinien Petit, 138.

DURAND (le R. P. Germer). Bulletin de la Société de Saint-Jean, 475.

GIRAUD (l'abbé J.). Notes de voyage, 31.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (le comte). Nouveaux éclaircissements sur l'Orante de l'antiquité chrétienne, 213.

LUCAS (Ch.). Le monument des généraux Clément Thomas et Lecomte, 472.

MARTINOV (le R. P.). L'art russe, 122, 293.

— Société des vieux textes russes, 481.

PROGRAMME du concours ouvert pour les artistes français par la Société de Saint-Jean, 489.

SAINT-PAUL (Anthyme). De la position des clochers, 49.

— De la forme des clochers, 409.

SALMON (Ch.). Bibliographie, 243, 491.

WAZIERS (comte de). Bibliographie, 240.

TABLE DES DESSINS

1. Abside — de l'église de Vieilarcy, 464; — de Saint-Pierre-à-la-Chaux de Soissons, 496.
2. Ange (l') Gabriel et la Vierge, sculpture de la cathédrale d'Amiens, 267.
3. Aspic (l'), miniature du Bestiaire de l'Arsenal, 192.
4. *Beau-Dieu* d'Amiens (le), statue de la cathédrale d'Amiens, 269.
5. Belette (la), 3 miniatures du Bestiaire de Guillaume le Normand, 191.
6. Calendriers populaires sculptés, 12, 15, 18, 21, 23, 25, 27, 344, 347, 348, 350, 353, 361, 362, 363, 364, 365, 372.
7. Chapiteaux — de Chivy, 462, 469; — de Saint-Thibaud, 468; — de Trucy, 470.
8. Chœur de Notre-Dame de Chartres, 287.
9. Clochers, leurs diverses positions, 49.
10. Croix du Mont-Athos, 165.
11. Cuve baptismale — de Concevreux, 465; — de Lor, de Prouvais, de Chivy, 466; — de Lesquielles, 467.
12. Eglise de Saint-Démétrius, à Vladimir, 123.
13. Figures russes de S. Boris et de S. Gleb, 156.
14. Fragment du *Manuel imagier* Stroganov, 154.
15. Jonglerie (la), miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, 204.
16. Labarum constantinien, 101.
17. Majuscule d'un psautier de Corbie, 141.
18. Monticule des quatre fleuves du paradis, 377.
19. Monument des généraux Clément Thomas et Lecomte, 474.
20. Mosaïque de l'église Saint-Marc, 155.
21. Piastres de marbre avec monogramme chrétien, 101.
22. Porte sainte de l'église Saint-Isidore, à Rostov, 164.
23. Présentation au Temple, fresque de Frà Angelico, 279.
24. Salomé, sculpture de la cathédrale de Rouen, 205.
25. Signe (le) du Christ, d'après divers monuments, 385.
26. Verrière de MM. Bazin au Trocadéro, 207.
27. Vue du palais du Trocadéro, 455.
28. Vignette d'un manuscrit russe du couvent de Saint-Serge, 141.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME VINGT-SIXIÈME DE LA REVUE DE L'ART CHRÉTIEN [1]

A

Abus de l'audition de la parole divine, 182-185.
Académie des Beaux-Arts, 237.
Agneau, 314.
Aisne. — Voir *Art roman.*
Aix-la-Chapelle, 339.
Albi, 327, 339.
Almanachs populaires. — Voir *Calendriers.*
Alsace, 432.
Ambroise (S.), 84.
Amiens, 245-246, 267, 269.
Angelico (Frà), 279, 289.
Angers, 343.
Anges, 326.
Angleterre, 16.
Anne (Ste), 13.
Année ecclésiastique, 6.
Antiquités préhistoriques, 237, 455, 501.
Arche de Noé, 314.
Architecture, 258, 283, 295, 298, 302, 306. — Voir *Cathédrales, Eglises, Monument, Style,* etc.
Arcy-Sainte-Restitue, 255.
Arénaires de Rome, 216.
Aristote, 183, 185.
Arles, 340.
Art — bysantin, 133, 137, 145, 160; — chrétien, 270, 446, 495. (V. *Cappella, Idéal, Peintures,* etc.); — grec, 265, 266, 280; — roman, 461-471; — russe, 121-168, 293-312.
Aspic (l'), 193.
Assemblée des catholiques, à Paris, 69.
Association scientifique de France, 237.
Assomption, 347.
Athanase (S.), 72, 73.
Auber (M. l'abbé), 316, 319.
Augustin (S.), 380, 381, 384.
Autels, 246, 394. 395.
Auvergne, 419, 430.
Avarice symbolisée, 196.
Aveugle-né, 314.
Avignon, 327.
Avril (M. le baron d'), 478, 479.

B

Bain de l'Enfant-Jésus, 315, 339.
Baptême (Iconographie du), 313-343.
Baptistères, 335.
Barbier de Montault (Mgr), 239.
Basile (S.), 75, 300.
Basilewski (collection), 102, 455.
Basiliques romaines, 261, 262.
Batons runiques, 11, 344.
Bazin (MM.). — V. *Verrière.*

[1] Nous n'avons pas inséré dans cette table les noms des auteurs d'articles ; ils sont imprimés d'une manière assez saillante dans la première table pour que nous ayons cru cette répétition inutile. J. CORBLET.

Beau (du), 259.
Belette (La), 180-206.
Bénévent, 340.
Bénitier de Tunis, 377.
Benoît (S.), 22, 23.
Berlin, 340.
Bertrand (M. Al.), 237.
Bestiaires, 184, 185, 189, 190.
Bibles historiales, 203.
Bibliographie, 240-246, 491-496.
Bienne (lac de), 501.
Billon (le Dr), 60.
Blaise (S.) 18, 19.
Bon-Pasteur (le), 102.
Boniface (S.), 28.
Bouix (le R. P.), 170.
Bourgogne, 415, 418, 419.
Bouteille d'eau, 315.
Boutovski (M. Victor), 124, 144, 145, 153, 154, 155, 157, 160, 161.
Boves et ses seigneurs, 243-244.
Boyer de Sainte-Suzanne (M. le baron de), 244.
Bretagne, 429.
Bréviaire d'Upsal, 15, 18, 23, 344, 345, 347, 350, 353.
Brique (emploi de la), 422.
Broderies, 107, 343.
Bruges, 340.
Bruxelles, 343.
Bulletin de la Société de Saint-Jean, 475-490.

C

Calendrier de Flore, 9.
Calendriers populaires du temps passé, 5-30, 344 375.
Cappella greca du cimetière de Priscille, 72-102, 376-408.
Camp du Drap d'Or, 210, 211.
Carrosserie, 209.
Cartier (M. Etienne), 260, 265, 275.
Catacombes, 215, 217, 220, 221, 271, 288, 317, 324, 329. V. *Cappella*, *Cimetière*, *Cryptes*, etc.
Catéchumènes, 381.
Cathedrales. Voir *Amiens*, *Chartres*, *Ravenne*, *Rouen*, *Séville*, etc.
Catholicisme, 257.
Cerf, 316.
Chamard (Dom), 491.
Chant — de la Passion, 111 ; — Grégorien, 277.
Chapiteaux archaïques, 468, 470.
Chapotin (le R. P.), 44, 46, 48.
Charlemagne, 276, 277.
Chartres, 287, 340.
Chivy (Aisne), 462, 463, 468, 469, 470.
Christianisme, 257, 270.
Chronique, 250-256, 500-504.
Cierge pascal, 118.
Cimetière — de S. Calixte, 215, 216, 218 ; — de Generosa, 223 ; — de Ste Sotère, 217, 218.
Circonspection chrétienne, 182.
Clément (M. F.), 237, 438, 476, 477, 478, 479, 480.
Cloches, 112.
Clochers (de la position des), 49-71. — (de la forme des), 409-437. — V. *Rouen*.
Clog-Almanacks. —V. *Calendriers*.
Coffre à tabac, 239.
Cologne, 340.
Colombe, 325.
Commission de l'Art Chrétien, 49, 69.
Compagnie de Jésus, 405, 406.
Concours d'Art Chrétien, 489.
Confréries espagnoles, 106, 107, 110, 115.
Consécration des églises, 396, 397.
Consignatorium, 82.
Cordoue, 340.
Costumes de Confréries, 114.
Coupoles, 301, 305.
Couronnement des clochers, 425.
Croix — de Jésus-Christ, 379, 380, 386, 398, 407. (Voir *Signe du Christ*); — du Mont-Athos, 165; — stationales, 398.
Cruchon (M.), 103.
Cryptes, 215, 218, 467.
Cubicula des catacombes, 218, 219, 220.
Cupidité symbolisée, 196.
Cusson (Jean), 173.

Cuves baptismales, 465, 466, 467.
Cyrille de Jérusalem (S.), 74.

D

Damase (S.), 219.
Darcel (M. Alfred), 158, 308.
Dauphin, 317.
Découvertes archéologiques, 255, 501, 504.
Delisle (M. L.), 5.
Démon, 77.
Denier baptismal, 91, 92, 101.
Dessins, 338.
Diacres, 220.
Didron (M.), 152, 237, 339, 391.

E

Ecole — clunisienne, 250-253 ; — française 292.
Ecoles provinciales d'architecture romane, 411, 412, 414, 415, 418, 420.
Eglise de St-Démétrius, à Vladimir, 122.
Eglises — en bois, 299, 300, 303, 304; — russes, 143, 294, 296, 301, 308. — V. *Clochers* et les noms de lieux.
Elisabeth de Hongrie (Ste), 356.
Emaux, 336.
Epiphane (S.), 78, 79, 184.
Espagne, 459. Voir *Cordoue*, *Séville*, etc.
Esprit-Saint, 325. 354.
Etienne (S.), 15.
Etoiles, 317.
Evangile des vignerons, 22.
Evangéliaires, 400.
Evangélisation des Gaules, 491.
Exposition — internationale des sciences appliquées à l'industrie, 504; — universelle de 1878, 207, 237, 238, 253, 454-460; — d'un concours d'art chrétien, 490.

F

Farcy (M. L. de), 246.
Figures du Baptême, 313-322.
Filimonov (M.), 143, 305, 306.
Flandres, 282, 291.
Flèches, 425-436.
Fleury (M. Edouard), 461-471.
Fleuves, 317.
Florence, 334, 335, 340.
Foi (Ste), 351.
Foire de Séville (la), 120.
Forbes (M. Edward), 371.
Forgeais (M. Arthur), 250.
Fossores, 221.
Fresques, 142.

G

Gaîne ou fourreau de chartes, 238.
Gamurrini (M.), 100.
Genève, 335.
Geneviève (Ste), 387, 388, 389, 390.
Génie national des Russes, 126.
Georges (S.), 24.
Ghiberti, 283.
Giotto, 331.
Giralda de Séville, 112, 115, 119.
Gonnelieu (le R. P.), 173, 174.
Gravures, 274, 338.
Grèce, 327.
Grégoire de Nazianze (S.), 77.
Grégoire de Nysse (S.), 76, 77.
Grenade (Espagne), 121, 340.
Grimouard de Saint-Laurent (M. le comte), 315, 321, 324, 341.
Guéret (Creuse), 496.

H

Holbein, 237.
Hymnes, 92, 93, 97, 98.

I

Ichtus. V. *Poisson*.
Iconographie, 149, 150, 152. Voir *Baptême*, *Belette*, *Cappella*, *Symbolisme*, etc.
Iconostases, 303, 304, 310.
Ictis des Grecs, 180.
Idéal chrétien (de l'), 257-292.
Imitation de Jésus-Christ (de l') et de deux de ses prétendus traducteurs, 169-179.

INDEX bibliographique, 247-249, 497-499.
INSCRIPTIONS, 83, 88, 89, 221, 222.
ISABEAU de Bavière, 208, 209.
ISIDORE de Séville, 184, 192.

J

JACQUES-LE-MAJEUR (S.), 26.
JANVIER (M. A.), 243-244.
JEAN-BAPTISTE (S.), 29, 323-343, 346, 348.
JEAN-CHRYSOSTOME (S.), 80, 81, 82.
JÉROME (S.), 81.
JÉSUS-CHRIST, 79, 95, 317, 318, 323, 378, 393. — Voir *Bain*, *Monogramme*, *Paralytique*, *Pêcheur*, *Poisson*, *Signe*, *X ou Chi*, etc.
JEUDI-SAINT, 114.
JONGLEURS symbolisés, 202.
JOURDAIN (Fleuve du), 318, 326, 328.

K

KIEV (Russie), 131, 138, 139, 146, 304.

L

Labarum constantinien, 100, 101.
LACTANCE, 72.
LAMENNAIS (l'abbé de), 174, 178.
LARCIN symbolisé, 196.
LÉGENDES, 200.
LÉON (Espagne), 501.
LICORNE, 318.
LONDRES, 336, 341.
LONGUEUR comparative de diverses églises, 105.

M

MADELEINE (Ste). 345, 346.
MALLET (M. l'abbé), 493.
MALOU (Mgr), 170, 171, 172.
MANUELS imagiers. 153.
MARIE, mère de Dieu, 18, 22, 349. — Voir *Assomption*, *Concours*, *Présentation*, etc.
MATHIAS (S.), 20, 21.
MÉDAILLES, 399.
MÉDARD (S.), 28.
MERCREDI SAINT, 111.
MICHEL-ANGE, 286, 288, 289, 290, 308.
MILAN, 341.
MINIATURES de manuscrits, 140, 141, 158, 189, 191, 194, 203, 204, 205, 335, 336.
MOÏSE frappant le rocher, 318.
MONOGRAMME du Christ, 74, 82, 84, 85, 90, 93, 96, 100, 101, 389, 391, 401, 402, 406, 408. — Voir *Croix*, *Signe*, *X*, etc.
MONTANEZ (Jean), 106, 116.
MONT-ATHOS, 166, 167, 168, 327, 328, 482.
MONUMENT des généraux Clément Thomas et Lecomte, 472-474.
Monumento du Jeudi Saint, 114.
MONUMENTS bouddhiques, 238.
MONZA, 341.
MOSAÏQUES, 89, 155, 334-335.
MOSCOU, 131, 146, 147, 154.
MOSCOVIE, 293. 306.
MOYEN-AGE, 266, 268, 271, 272, 326. — Voir *Architecture*, *Art*, *Style*, etc.
MULTIPLICATION des pains, 319.
MUNICH, 341.
MUSÉE — de Moscou, 153, 165, 166 ; — des Arts décoratifs, 502.
MUSIQUE religieuse, 486.

N

NANCY, 256.
NATALIS (le père Jérôme), 338.
NATURALISME, 284, 290.
NICOLAS, (S.), 12.
NORMANDIE, 425, 428.
NORWÉGE, 15, 25, 29, 344, 358.
NOTATION musicale, 485.
NOTES de voyage, 31-48.
NOVEMBRE, 352, 353.
NOVGOROD, 131, 136, 138, 141, 146, 154.

O

ŒUFS de Pâques, 119.
OISEAUX palmipèdes, 319.

ORANTE (l'), de l'antiquité chrétienne, 213-223.
ORFÈVRERIE, 339.
ORIGINES de l'art russe, 127.
ORNEMENTS russes, 157-168.
OSTENSOIRS, 114.

P

PALAIS — de Justice de Rouen, 40 ; — du Trocadéro, 454.
PALMES liturgiques, 104.
PAQUES (Jour de), 119.
PARABOLES, 187.
PARALYTIQUE guéri, 319.
PARIS, 336, 342, 343, 426, 427, 504. — Voir *Exposition*, *Monument*, *Palais*, etc.
PARKER (M. H.), 18, 19, 22, 30, 348, 354, 357.
Pasos, 106, 107, 108, 117.
PASSAGE de la mer Rouge, 319.
PAULIN (S.), 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 96.
PÊCHEUR, figure symbolique, 320.
PEINTURES, 283, 308, 326-334. V. *Michel-Ange*, *Raphaël*, *Représentations*, etc.; — des catacombes, 222; — russes, 148-157.
PÉRIGORD, 416, 424, 433.
PETIT (Savinien), 438-453.
PHÉNIX, 320.
PHIDIAS, 260.
PIERRE (S.), 20, 30, 317, 318, 347, 378, 392, 398.
PISE, 336.
PLANS d'églises, 397.
PLANTES, leurs noms populaires, 8, 9.
POISSON, figure de Jésus-Christ, 320-322.
PORTAILS, 53, 54.
PORTES — royales, 304 ; — saintes, 164.
POUSSIN (Le), 332.
PRAGUE, 336.
PRÉSENTATION au Temple, 279.
PROCESSIONS — des Rameaux, 105; — espagnoles, 107, 109, 110, 113, 115, 117.
PROVERBES agricoles, 6, 7, 8, 25.
PRUDENCE, poète, 93, 94, 95, 97, 98, 99.

Q

QUICHERAT (M.), 50.

R

RAMEAUX (dimanche des), 104.
RAPHAEL, 275, 278, 279, 280, 288, 289.
RAVENNE, 335, 342.
REIMS, 255.
RENAISSANCE, 277, 278, 282, 284, 285, 286, 290, 329, 456.
REPRÉSENTATIONS du Baptême donné par S. Jean-Baptiste, 323-343.
RHABAN MAUR, 201.
ROHAULT DE FLEURY (M. Georges), 240, 308.
ROLLON, 37.
Roma Sotterranea, 213-223.
ROME, 328, 334, 336, 342, 343, 500. — V. *Catacombes*, *Cimetière*, *Crypte*, *Rossi* (*de*), etc.
ROSSI (M. J.-B. de), 83, 87, 90, 100, 212-223, 325, 379, 389, 394, 403, 407, 408, 500.
ROSSI (M. Michel de), 223.
RUSSIE, 122, 123, 131, 135, 136, 137, 150, 167. — V. *Art russe*, *Moscovie*, *Saint-Pétersbourg*, etc.

S

SAINT-GEORGES de Lacoué et Saint-Fraimbault de Gabrone, 224-236.
SAINT-PAUL (M. Anthyme), 250, 494-496.
SAINT-PÉTERSBOURG, 147, 306.
SAMEDI SAINT, 118.
SARCOPHAGES, 321, 378.
SAVONAROLE, 285, 286.
SCANDINAVES, 10, 20, 138, 140.
SCEAU du Christ, 78.
SCULPTURE, 145, 268, 283, 308, 339.
SEDULIUS, 383.
SEIGNEURS de Clermont-St-Georges, de St-Siviard et de La Chênuère, 224-230.
SEMAINE SAINTE (la), à Séville, 103-121.

Sépultures — franques, 255 ; — russes, 239.
Sérapis, 79.
Séville, 342. — V. *Semaine sainte.*
Sienne (dôme de), 240-242.
Signe de la croix, 376, 381, 389.
Signe (du) du Christ, 72-102, 376-408.
Slaves, 128, 129, 130, 148, 152.
Société — archéolog. du Midi de la France, 238; — d'Archéologie lorraine, 239 ; — de Saint-Jean, 292, 438, 475, 489 ; — des Antiquaires de France, 237 ; — des Antiquaires de l'Ouest, 239 ; — des Souvenirs de Jeanne d'Arc, 239; — des vieux textes russes, 481 ; — française de numismatique, 239 ; — indo-chinoise, 238. — V. *Association*, *Commission*, etc.
Somme-Tourbe (Marne), 255.
Soyez (M. Edm.), 245-246.
Stassov (M. Vladimir), 130.
Station lacustre, 501.
Statuaire, 135, 264, 268.
Statue de Pie IX, 253.
Statues habillées, 107.
Style — ogival, 263 ; — roman, 131, 411, 461. — V. *Architecture, Cathédrales*, etc.
Symbolisme, 315, 317, 318. — Voir *Belette*, *Iconographie*, *Figures*, etc.
Syrène, 322.

T

Tailliar (M.), 250.
Talmud, 198, 199.
Tapisseries, 343.
Temple de Sventovid à Arcona, 129, 130.
Terre-sainte, 137.
Thau, lettre hébraïque, 81.
Thomas (S.), apôtre, 14.
Thomas à Kempis, 169, 170, 171, 172.
Tiare, 23, 355.
Tours (Indre-et-Loire), 336.
Tours. — Voir *Clochers.*
Traducteurs (deux prétendus) de l'Imitation de J.-C., 173-179.
Travaux des Sociétés savantes, 237-239.

V

Val-de-Grace (Eglise du), 254.
Vassili Blagennoï (Russie), 294, 297, 300.
Vendredi saint, 116.
Venise, 329, 335, 336, 342.
Vieilarcy (Aisne), 464.
Viollet-le-Duc (M.), 263, 294, 296, 298, 301, 302, 310, 312, 417.
Vitet (M. Ludovic), 461, 463.
Vitraux peints, 337.
Vogué (M. de), 80, 305, 308.

X

X ou *Chi*, monogramme du Christ, 74, 75, 78, 83, 85, 93, 95, 96, 377, 384, 389, 390, 396.

Z

Zénon (S.), 91, 92.
Zoologie mystique. —. V *Belette.*

Arras, imp. de la Société du Pas-de-Calais.
P. M. Laroche, directeur.